РОЛАН БАРТ

CAMERA LUCIDA

ЗАПИСКА ЗА ФОТОГРАФИЯТА

Punctum

РОЛАН БАРТ

CAMERA LUCIDA

РОЛАН БАРТ

CAMERA LUCIDA

Записка за фотографията

Превод от френски
Тереза Михайлова

Под общата редакция на
Красимир Мирчев

София, 2001

Cet ouvrage, édité dans le cadre du programme de participation à la publication VITOCHA, bénéficie du soutien du Ministère Français des Affaires Etrangères et du Service de Coopération et d'Action culturelle de l'Ambassade de France en Bulgarie.

Това заглавие, публикувано в рамките на програмата за участие в книгоиздаването „ВИТОША", се ползва от подкрепата на Министерството на външните работи на Франция и на Отдела за сътрудничество и културна дейност на Френското посолство в България.

Поредицата
се води от
Тодор Тодоров

Punctum

Roland Barthes
La chambre claire
Note sur la photographie

© 1980 Editions de l'Etoile / Gallimard / Seuil
© 2001 Тереза Михайлова, Превод
© 2001 Илко Грънчаров, Графично оформление и корица
© 2001 **АГАТА-А**, Издателска група
ISBN 954-540-021-8

Всички права са запазени.

С почит

към ***L'Imaginaire*** *на Сартр*

I

1.

Веднъж преди доста време ми попадна снимка на най-малкия брат на Наполеон Жером (1852 г.). Казах си с неизменно и след това изумление: „Тези очи са виждали Императора.“ Понякога говорех за това изумление, но, изглежда, никой не го споделяше и дори не го разбираше (животът е пълен с такива самоти); и накрая го забравих. Интересът ми към Фотографията придоби по-културологичен смисъл. Заявих, че харесвам Снимката *като противовес* на киното, макар да не успявах да я отделя от него. Въпросът напираше. Завладя ме „онтологично“ желание спрямо Фотографията: исках на всяка цена да разбера какво е тя „в себе си“, с какви съществени черти се отличава от останалите видове образи. Подобно желание означаваше, че в дълбочина, извън очевидностите, дължащи се на техниката и употребата, и независимо от чудовищното ѝ разпространение в съвременния свят, не бях сигурен, че Фотографията съществува, че има собствен „гений“.

2.

Кой можеше да ме поведе?

Още с първата крачка – класифицирането (необходими са подреждане и каталогизиране, за да се изгради корпус) – Фотографията се изплъзва. Разделенията, на които обикновено я подлагат, са или емпирични (професионална / любителска), или реторични (пейзажи / предмети / портрети / голи тела), или естетически (реализъм / пикторализъм), във всички случаи външни спрямо предмета, без връзка със същността, която би могла да бъде (ако я има) единствено пришествие на Новото, защото класификациите чудесно прилягат и към други, остарели форми на представяне. Фотографията се оказваше едва ли не невъзможна за класифициране. Попитах се тогава на какво се дължи този безпорядък.

Най-напред стигнах до следното. Фотографията до безкрай възпроизвежда нещо, случило се еднократно: тя механично повтаря онова, което не може вече да се повтори екзистенциално. В нея събитието никога не прелива, за да се устреми към нещо друго: тя неизменно свежда търсения от мен корпус до това видимо тяло; тя е абсолютната Частност, една върховенстваща Случайност, непрогледна и сякаш глупава, *Някаква* (някаква снимка, а не Снимката) – накратко, *Находката*, Случаят, Срещата, Реалността в неуморимото ѝ изражение. За описание на реалността будизмът

Lacan, 53–66

Watts, 85

използва думата *sunya*, празнота, но също, и още по-добре – *tathata*, факта, че си такъв; *tat* на санскрит означава *това* и припомня жеста на малкото дете, което сочи нещо с пръст и казва: *„То, да, та!“* Една снимка винаги е в края на този жест; тя казва *„Това е това, това е такова!“* и не казва нищо друго; една снимка не може да бъде преобразена, изразена философски, натоварена е единствено със случайността, чиято прозрачна и крехка обвивка е. Покажете вашите снимки някому и той тутакси ще извади своите: „Ей го брат ми, това съм аз като малък“ и т. н.; фотографията е само рефрен от „Гледай“, „Виж“, „Ей това“; тя сочи с пръст към определена *насрещност* и не е в състояние да излезе от този чисто деиктичен език. Затова колкото основания има да се говори за една снимка, толкова невъзможно ми се струваше да се говори за Фотографията.

И наистина конкретната снимка никога не се различава от референта си (от онова, което представя) или поне не се различава веднага и за всички (както прави всеки друг образ, изначално и по статут натоварен от начина, по който се възпроизвежда обектът): долавянето на фотографското означаващо не е невъзможно (професионалистите го умеят), но изисква вторичен акт на знание или размисъл. По природа Фотографията (трябва за удобство да приемем тази универсалност, която засега ни препраща само към неуморното повторение на случайността) притежава нещо тавтологично: една лула е винаги и безпрекословно лула. Сякаш Фотографията навсякъде

носи със себе си своя референт, двамата застинали в една и съща любовна или злокобна неподвижност посред движещия се свят: те са прилепени един за друг, крайник за крайник, подобно на осъден, прикован за труп в някои изтезания, или на двойка риби (имало такива акули според Мишле), плаващи слети в безкрайно съешаване. Фотографията принадлежи към класа двупластови предмети, при които не можеш да разлепиш двата слоя, без да ги разрушиш: стъклото на прозореца и пейзажа, защо не и Доброто и Злото, желанието и предмета му – двойственост, която може да се разбере, но не и да се почувства (още не знаех, че от това упорство на Референта да остава винаги налице ще изскочи същността, до която се домогвах).

Тази предопределеност (не е възможна снимка без *нещо* или без *някого*) въвлича Фотографията в неизчерпаемия безпорядък на обектите – на всички съществуващи обекти: защо се избира (фотографира) тъкмо този Calvino обект, а не друг, тъкмо в този миг? Фотографията не подлежи на класифициране, защото няма причина да се *открои* едно или друго нейно обстоятелство; може би ù се иска да изглежда толкова едра, уверена и благородна като знака и това би ù позволило да се издигне до достойнството на език; но за да съществува знак, трябва да има маркер; лишени от принципа на маркирането, снимките са недоподквасени знаци, *пресечени* като млякото. Каквото и да показва, по какъвто и начин, снимката е винаги невидима: не нея виждаме.

Накратко, референтът сраства. И това особено сраствane ражда твърде големи трудности за разсъждение върху Фотографията. Посветените на нея книги, доста по-малобройни, отколкото за другите изкуства, са жертви на тази трудност. Някои са технически; за да „видят" фотографското означаващо, те трябва да прилепват съвсем отблизо. Другите са исторически или социологически; за да изследват общия феномен на Фотографията, те са принудени да се държат на разстояние. Установих с раздразнение, че никой не говори тъкмо за снимките, които ме интересуват, за онези, които ми доставят удоволствие и ме вълнуват. Каква работа ми вършат правилата за композиране на фотографския пейзаж или – в обратна посока – Фотографията като семеен обред? Всеки път, когато четях нещо за Фотографията, си мислех за някоя от моите обичани снимки и се ядосвах. Виждах единствено референта, желания обект, любимото тяло, а един досаден глас (гласът на науката) ме наставляваше строго: „Върни се към Фотографията. Това, дето го виждаш и ти причинява страдание, влиза в категорията „любителски снимки", с която се занимава екип от социолози: просто диря от социален протокол за интеграция, призван да възвиси Семейството, и т. н." Но аз упорствах; друг, по-силен глас ме подканяше да отхвърля социологическото тълкуване; пред някои снимки ми се искаше да съм дивак без култура. Напредвах така, без да смея да ограничa безбройното множество от съществуващи снимки, нито пък да

разпростра някои от моите снимки върху цялата Фотография: с една дума, бях в безизходица, оказах се, ако мога така да се изразя, „научно“ сам и обезоръжен.

3.

Осъзнах тогава, че този безпорядък и тази дилема, осветлени от желанието ми да пиша за Фотографията, отразяват един вид познато ми откакай време неудобство: да бъдеш субект, подмятан между два езика – експресивен и критически, а в рамките на последния и между разни дискурси – на социологията, на семиологията и на психоанализата; но поради крайната неудовлетвореност и от едните, и от другите удостоверих единственото сигурно нещо в мен (колкото и простодушно да бе): отчаяната съпротива срещу всяка ограничаваща система. Защото всеки път, когато след време чувствах, че един език започва да се втвърдява и да се приплъзва към опростяване и назидателност, се измъквах на пръсти и се запътвах другаде: започвах да говоря другояче. По-добре беше веднъж завинаги да обърна частността в основание и да се опитам да превърна „древната суверенност на Аза“ (Ницше) в евристичен принцип. Така реших да тръгна в

диренето си само от няколко снимки, за които бях сигурен, че съществуват *за мен*. Никакъв корпус, само няколко тела. В този съвсем конвенционален в последна сметка дебат между субективността и науката стигнах до следната странна идея: защо да няма една нова с предмета си наука? Една *Mathesis singularis* (вече не *universalis*)? Така реших да се обявя за посредник на цялата Фотография: ще се опитам, изхождайки от няколко индивидуални порива, да формулирам основната черта, онова универсално, без което не би имало Фотография.

4.

Ето ме мен самия мярка за фотографското „знание". Какво знае тялото ми за Фотографията? Установих, че една снимка може да бъде предмет на три действия (или на три вълнения, или на три намерения): правя, понасям, гледам. *Operator**-ът е фотографът. *Spectator***-ът сме ние, които издирваме в списанията, книгите, албумите и архивите колекции от снимки.

---

* Деятел, извършител, работник (лат.) – бел. прев.

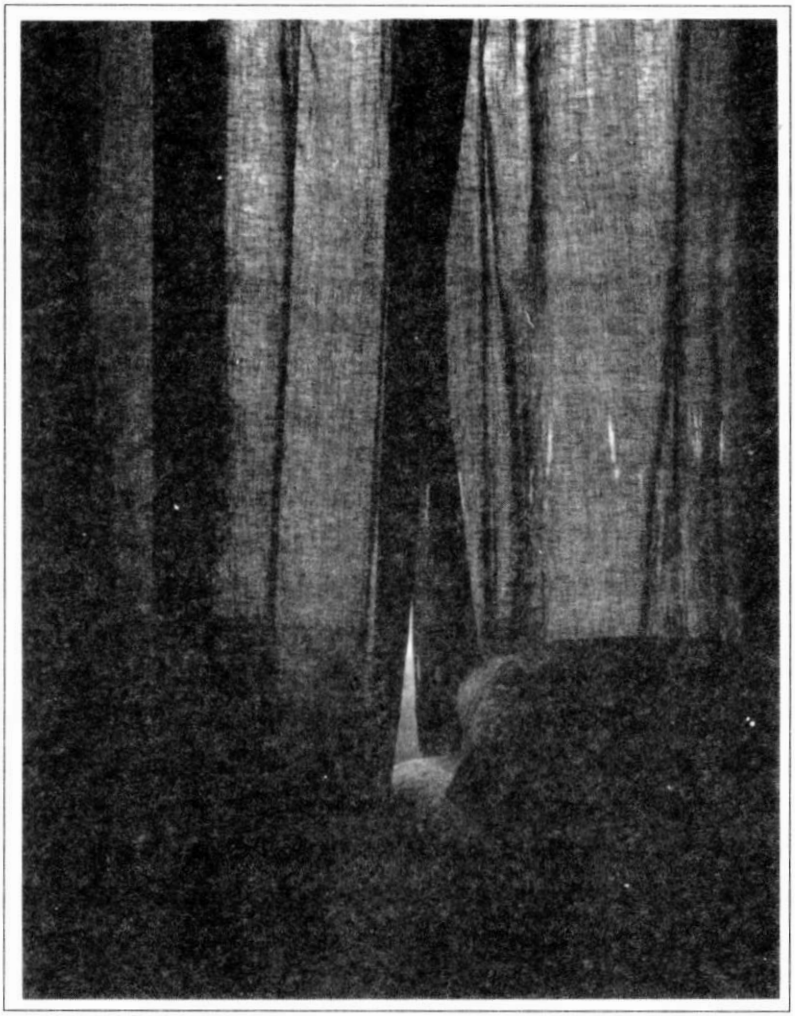
** Зрител (лат.) – бел. прев.

А онзи или онова на снимката е целта, референтът, един вид заместител, излъчен от предмета *ейдолон*, който ще наричам *Spectrum** на Фотографията, тъй като чрез корена си тази дума пази връзката със „спектакъл", като добавя онова леко ужасяващо нещо, присъстващо във всяка снимка: завръщането на мъртвеца.

Една от тези практики бе недостъпна за мен и нямаше как да се допитам до нея: не съм фотограф, дори и любител; не ми достига търпение, искам незабавно да видя какво съм произвел. (*Полароид*? Забавно, но разочароващо, освен ако не е в ръцете на голям майстор.) Можех да предположа, че вълнението на *Operator-a* (а значи и същността на Фотографията-според-Фотографа) е във връзка с „малката дупка" (*стенопея*), през която наблюдава, ограничава, кадрира и разполага в перспектива онова, което иска да „улови" (да изгребне). Технически Фотографията е на кръстопътя между два рязко разграничени процеса; единият химичен – въздействието на светлината върху определени вещества; другият физичен – получаване на изображение посредством оптична система. Струваше ми се, че Фотографията на *Spectator*-а произтича най-вече, ако може така да се каже, от химическото проявяване на обекта (чието излъчване получавам със закъсне-

---

* Представа, идея, но и призрак (лат.) – бел. ред.



Даниел Будине : Полароид, 1979.

ние), докато Фотографията на *Operator*-а е свързана с погледа, ограничен от ключалката на *camera obscura*. Но за това вълнение (или за тази същност) не мога да говоря, понеже не съм го изживявал; не мога да се присъединя към кохортата (най-многочислената) на онези, които се занимават със Снимката-според-Фотографа. Разполагам единствено с два опита: на гледания обект и на гледащия субект.

5.

Може да се случи да ме гледат, без да зная, но за това не съм още в състояние да говоря, защото реших водач да ми бъде осъзнаването на моето вълнение. Но често (според мен прекалено често) са ме снимали с мое знание. И от мига, в който се усетя наблюдаван от обектива, всичко изцяло се променя: заемам се да „позирам", на мига си изработвам друго тяло, предварително се превръщам в образ. Това превръщане е активно: чувствам, че Фотографията по свое желание създава или умъртвява тялото ми (апология на тази смъртоносна власт: някои комунари заплащат с живота си удоволствието да позират на барикадите; след поражението са разпознати от полицията на Тиер и почти до един разстреляни). Freund, 101

Когато позирам пред обектива (искам да кажа, когато дори бегло осъзнавам, че позирам), не се подлагам на кой знае какъв риск (поне на първо време). Несъмнено метафорично дължа съществуването си на фотографа. Тази зависимост може и да е въобразаема (дори най-чисто Въобразаема), аз обаче я изживявам в страха на несигурна връзка: един образ – моят образ – ще се роди: противен тип ли ще ме изкарат или „симпатяга"? Да можех само „да се явя" на хартията като на класическо платно – с благородна осанка, замислен, интелигентен и т. н.! С една дума, да можеше да ме „живописват" (Тициан) или „рисуват" (Клуе)! Но понеже онова, което ми се щѐ да бъде уловено, е фина морална тъкан, не мимика, а Фотографията не е толкова проницателна, освен когато я практикуват много големи портретисти, не знам как отвътре да въздействам на кожата си. Решавам да „пусна" по устните и в очите си лека усмивка, иска ми се тя да е „неопределима" и с нея да изявя, ведно с достойнствата на моята натура, развеселеното съзнание за целия фотографски церемониал: ето, поддавам се на социалната игра, позирам, зная го, искам и вие да го знаете, но това допълнение към посланието не бива по никой начин да изопачи (да си кажем право, това си е квадратура на кръга) неповторимата същина на моята индивидуалност – онова, което съм аз извън всяко изображение. Накратко, иска ми се образът ми, подвижен, люшкащ се между хилядите променящи се снимки, в различни ситуации и възрасти, винаги да съвпада с моето „аз" (дълбоко,

както се знае); докато трябва да се каже обратното – „аз“ никога не съвпада с моя образ, защото образът е тежък, неподвижен, упорит (затова обществото се обляга на него), а „аз“ е леко, разединено, пръснато и досущ като въздушен мехур не се задържа на място, а снове нагоре-надолу в буркана: ех, ако Фотографията можеше поне да ми даде неутрално, анатомично, нищо незначещо тяло! Уви, осъден съм от Фотографията, която си мисли, че върши добро дело, винаги да имам някакъв изглед: тялото ми никога не достига нулев градус, никой не му го дава. (Може би само майка ми? Защото не безразличието отнема тежестта на образа – „обективната“ серия снимки от автомат най-сигурно ви превръща в гонен от полицията индивид, – а любовта, изключителната любов.)

Да гледаш себе си (не в огледало): в исторически мащаб това действие е отскорошно; портретът – живописен, графичен или на миниатюра – допреди разпространението на Фотографията е ограничена привилегия, предназначена най-вече да покаже финансово и социално благополучие, а и при всички случаи един рисуван портрет, колкото и да напомня за оригинала (това искам да докажа), не е фотография. Странно е, че не се осъзнава *притеснението* (цивилизационно), което това ново действие внася. Иска ми се да има История на Погледите. Защото Фотографията е явяването на мен като друг: изкривено разчленяване на съзнанието за идентичност. Още по-странно: *преди* Фотографията хората много повече говорят за

Gayral, 209

виждане на двойника. Доближават хеотоскопията до халюциноза; векове наред тя е основна митична тема. Днес ние сякаш отблъскваме дълбоката лудост на Фотографията: тя припомня своето митично наследство само с леката тревога, която ме обзема, когато гледам „себе си" на хартия.

Chevrier-Thibaudeau

Това притеснение в основата си е свързано със собствеността. Правото го казва по своему: кому принадлежи снимката? На субекта (фотографирания)? На фотографа? Не е ли дори пейзажът един вид даден назаем от притежателя на терена? Изглежда, немалко съдебни процеси изразяват тази несигурност на едно общество, за което съществуването е претопено в притежание. Фотографията преобразува субекта в обект и дори, така да се каже, в музеен предмет: за да се получат първите портрети (към 1840 г.), субектът бил принуждаван да позира продължително време под огрян от слънцето прозорец; превръщането в обект било болезнено като

Freund, 68

хирургическа операция; тогава изобретили уред, облегалка за главата, невидима за обектива протеза, която крепяла тялото в прехода му към неподвижност – тази облегалка е поставката на статуята, в която ще се превърна, корсетът на моята въображаема същина.

Фотопортретът е пресечна точка на сили. Четири представи се срещат, сблъскват и изкривяват в него. Пред обектива аз съм едновременно този, за когото се мисля; този, за когото ми се иска да ме смятат; онзи, за когото фотографът ме смята; онзи, с когото си служи, за да покаже

изкуството си. С други думи, странно действие: непрекъснато наподобявам себе си, затова всеки път, когато се снимам (когато се оставя да ме снимат), неминуемо ме докосва усещане за неистинност, понякога за измама (както става в някои кошмари). Въображаемо Фотографията (онази, за която се *догаждам*) представлява съвсем беглият миг, когато всъщност не съм нито субект, нито обект, а по-скоро субект, чувстващ, че се превръща в обект: в този миг изживявам в миниатюра смъртта (поставянето в скоби) – наистина ставам призрак. Фотографът добре знае това и самият се страхува (ако щѐ от комерсиални съображения) от тази смърт, в която жестът му ще ме балсамира. Няма по-смешно нещо (при условие че не сме пасивните потърпевши, палячовците, както казва Сад) от мятанията на фотографите, „за да е по-живо“, и жалките им хрумвания: карат ме да седна пред моите четки, извеждат ме („навън“ било по-живо, отколкото „вътре“), курдисват ме да позирам пред някаква стълба, защото отзад играят деца, зървят пейка и веднага ме слагат на нея (какво облекчение). Сякаш ужасеният Фотограф трябва да полага нечовешки усилия, за да не бъде Фотографията Смърт. Но аз, станал обект, не полагам никакви усилия. Предусещам, че предстоящото събуждане от този лош сън ще е още по-мъчително; не зная какво ще прави обществото с моята снимка, какво ще прочете в нея (тъй или инак са възможни толкова много прочити на едно лице), но когато се зървам в продукта на тази дейност, виждам, че съм

станал Изцяло-Образ, тоест самата Смърт; другите – Другият – ме изземват от мен самия, безжалостно ме превръщат в обект, поставят ме в зависимост от благоволението им, под ръка, класифициран, готов за всякакви увъртени преобразувания; веднъж ме снима една изключителна фотографка: стори ми се, че разчитам в образа скръбта от неотдавнашна загуба – поне веднъж Фотографията ме връщаше към мен самия; но не след дълго видях същата снимка на корицата на един пасквил; чрез триковете на тиражирането се бях превърнал в дезинтериоризирано лице, мрачно и неприветливо като представата за моя език, която авторите на книгата се опитваха да наложат. („Личният живот" е онази зона от пространство и време, където не съм образ, не съм обект. Трябва да браня *политическото* си право да бъда субект.)

Всъщност в снимката, която ми правят, съглеждам (това е „интенцията", според която я наблюдавам) Смъртта: Смъртта е *ейдосът* на тази Снимка. Странно, единственото нещо, което обичам и ми е близко, докато ме фотографират, е шумът на апарата. За мен най-важният орган на Фотографа е не окото (то ме ужасява), а пръстът – той е връзката със спусъка на обектива, с металното приплъзване на плаките (ако апаратът е такъв). Обичам тези механични шумове почти сладострастно, сякаш във Фотографията те са онова – и само то, – в което се вкопчва желанието ми, те раздират с краткото си прищракване смъртоносния покров на Позата.

За мен звукът на Времето не е тъжен: обичам камбаните, градските кули, часовниците – не забравям, че в началото фотографските уреди били произвеждани от мебелисти и майстори на фина механика: в основата си апаратите представлявали часовници за гледане и може би нещо много древно в мен още долавя във фотографския апарат живото шумолене на дървото.

6.

Безредието, което още от първите крачки открих във Фотографията с всичките ѝ практики и сюжети, съзирам отново в снимките на *Spectator*-а, какъвто съм си, когато се опитам да се вгледам в тях.

Подобно на всеки днес виждам снимки навред: те идват от света към мен, без да ги викам; това са само „картинки", явяват се всекиму. Установявам в същото време, че сред онези, които са били подбрани, оценени, струпани в албуми или списания, тоест прекарани през филтъра на културата, някои предизвикват у мен миниатюрно ликуване, сякаш засягат безмълвен център, свързват се със стаено в мен еротично или прочувствено благо (колкото и целомъдрен да е наглед сюжетът); докато други, напро-

тив, са ми толкова безразлични, че като ги гледам как се множат като бурени, изпитвам нещо като погнуса, дори раздразнение: има моменти, когато мразя Снимката – какво общо имам със старите дънери на Йожен Атже, голите тела на Пиер Буше, насложените образи на Жермен Крул (цитирам само стари имена)? Нещо повече, установявам, че всъщност никога не харесвам *всички* снимки на един фотограф: у Щиглиц ме очарова (но до полуда) само най-известната му снимка (*Последната спирка на конните трамваи*, Ню Йорк, 1893); определена снимка на Мейпълторп ме кара да мисля, че съм открил „моя" фотограф; но не, всъщност не харесвам целия Мейпълторп. Тъй че не можех да прибегна до понятието „стил на един творец", толкова удобно, когато се говори за история, култура, естетика. Долавях по диренията ми, по безпорядъка, случайността и загадъчността им, че Фотографията е *несигурно* изкуство, каквато би била (ако някому хрумне да я създава) една наука за желаните или омразните тела.

Ясно виждах, че ставаше дума за жестове на лековата субективност, която угасва с изричането ѝ: *харесвам / не харесвам* – кой от нас няма своя вътрешна таблица с предпочитания, отблъсквания, безразличия? Но точно това е: винаги съм имал желание *да обоснова* настроенията си; не за да ги оправдая; и още по-малко за да запълня с моята индивидуалност сцената на текста; тъкмо обратното, за да предложа,

« У Щиглиц ме очарова само най-известната му снимка... »

А. Щиглиц : Последната спирка на конните трамваи, Ню Йорк, 1893.

да изпитам тази индивидуалност с една наука за субекта, без да ме е грижа за името ѝ, стига тя да постигне (което далеч не е направено) обобщеност, която не ме смалява и не ме смазва. Ей това исках да опитам.

7.

И така, решавам да се ръководя в моя нов анализ от привличането, което някои снимки упражняват върху мен. Поне в това привличане съм сигурен. Как да го нарека? Омая? Не, еди-коя си снимка, която отличавам и обичам, не притежава бляскавата точка, която се полюшва пред очите и те кара да поклащаш глава; дори предизвиква в мен нещо точно обратно на омая; по-скоро вътрешна възбуда, празник, а също и работа, напор на неизразимото, което се опитва да намери изказ. Тогава? Интерес ли е това? Не изпитвам необходимост да изследвам вълнението си и да установявам разните причини за интереса към определена снимка; възможно е да копнеете по представения обект, пейзаж, тяло; да обичате или да сте обичали разпознаващото се чрез нея същество; да се дивите на онова, което виждате; да се възхищавате от постижението на фотографа или да

го оспорвате и т. н.; но тези интересувания са ненастойчиви и разнородни; еди-коя си снимка може да отговаря на едно от тях и да ме интересува слабо; а ето че тази, другата, ме интригува силно и искам да зная какво в нея предизвиква *щракването* у мен. Затова ми се стори, че най-точната дума, за да се определи (временно) притегателната сила, която някои снимки упражняват върху мен, е *случай*. Еди-коя си снимка *ми се случва*, друга – не.

Принципът на случая ми позволява да придам съществуване на Фотографията. И обратното, без случай няма снимка. Цитирам Сартр: „Снимките в един вестник могат чудесно „да не ми говорят", тоест да ги гледам, без да влизам в позиция на съществуване. Тогава личностите от снимката са досегнати чрез нея, но без екзистенциална позиция, също както Рицарят и Смъртта, досегнати чрез гравюрата на Дюрер, но без да ги позиционирам. Впрочем могат да се цитират случаи, когато снимката ме оставя до такава степен безразличен, че дори не осъществявам „полагане в образ". Снимката смътно е станала предмет, лицата на нея са станали лица, но само поради приликата им с човешки същества, без особена интенционалност. Те плуват между брегове на възприятието, на знака и на образа, без да достигат нито един от тях." Sartre, 39

Сред тази мрачна пустош изведнъж до мен достига ето тази снимка; тя ме оживява и аз я оживявам. Така трябва да назова привлекателността,

която я кара да съществува: *оживяване*. Самата снимка не е ни най-малко оживена (не вярвам в „живите" снимки), но оживява мен – в това се състои случаят.

8.

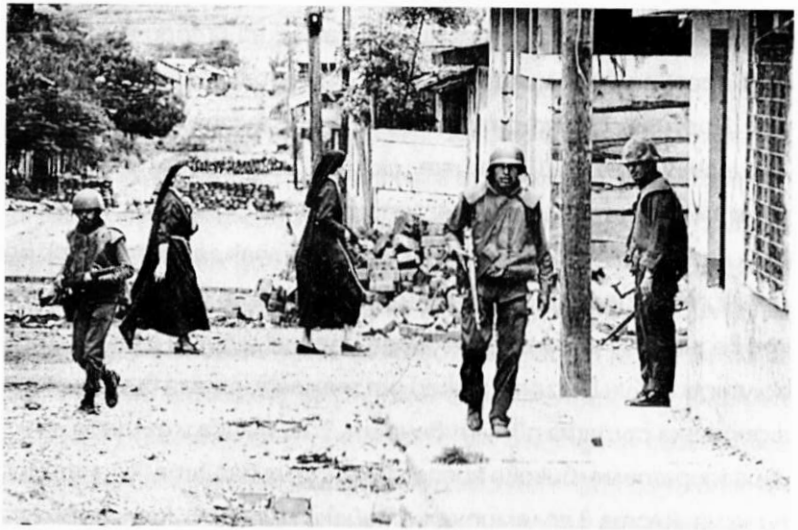
И така, в това търсене на Фотографията феноменологията ми предоставя малко от замисъла и езика си. Но това е смътна, непринудена, дори цинична феноменология, до голяма степен склонна да изопачи или да заобиколи принципите си според прищевките на моя анализ. Преди всичко не излизах, не се и опитвах да изляза от един парадокс: от една страна, желанието да мога най-сетне да назова някаква същина на Фотографията, следователно да нахвърлям зараждането на една ейдетична наука за Снимката; от друга страна, неумолимото чувство, че Фотографията е в същината си, ако може да се каже (противоречие в термините), само възможност, частност, случай – моите снимки винаги и докрай се определяха от „нещо си, някой си": нима не е тъкмо несамостоятелността на Фотографията тази трудност да съществува, която се нарича баналност? После моята феноменология прие да се компрометира с една сила – афекта; не исках да

Lyotard, 11

отстранявам афекта; той е неотстраним и така дори става онова, до което исках, длъжен бях да сведа Снимката; но как да задържиш една афективна интенционалност, поглед към обекта, мигновено пронизан от желание, отврата, носталгия, възторг? В класическата феноменология, онази, която опознах в юношеските си години (друга след това не е имало), не помня да се е говорело за желание или печал. Разбира се, съвсем ортодоксално долавях във Фотографията цяла система от същности: материални (обвързани с физичното, химичното и оптичното изучаване на Снимката) и регионални (произтичащи например от естетиката, историята, социологията); но когато се доближавах до същността на Фотографията като цяло, се раздвоявах; вместо да следвам пътя на една формална онтология (една Логика), се спирах, пазейки като съкровище желанието или скръбта си; предвидената същина на Снимката не можеше в съзнанието ми да се откъсне от „патетиката", от която бе изградена още с първия поглед. Приличах на онзи приятел, който се беше заел с Фотографията само защото тя му позволяваше да заснеме сина си. Като *Spectator* се интересувах от Фотографията само от „чувство"; исках да я задълбоча не като въпрос (тема), а като рана: виждам, чувствам, следователно забелязвам, гледам и мисля.

9.

Прелиствам илюстровано списание. Една снимка ме спира. Нищо изключително: баналността (фотографска) на въстание в Никарагуа – улица в развалини, двама патрулиращи войници с каски; на втори план минават две монахини. Харесваше ли ми тази снимка? Интересуваше ли ме? Интригуваше ли ме? Дори не. Просто тя съществуваше (за мен). Много бързо разбрах, че съществуването ѝ (нейният „случай") се дължи на едновременното присъствие на два непреливащи се, хетерогенни елемента, непринадлежащи към един и същ свят (не е нужно да се говори чак за контраст): войниците и монахините. Предугадих структурно правило (по мярката на моя поглед), което веднага се опитах да проверя, гледайки други снимки на същия репортер (холандеца Кун Весинг): много от тях задържаха вниманието ми, тъй като съдържаха същата двойственост. Ето майка и дъщеря, оплакващи със сърцераздирателни викове арестуването на бащата (Бодлер: „преиграната истина на жеста в големите житейски мигове"), като това става *посред полето.* (Откъде са научили новината? За кого са тези жестове?) В друга на разнебитен паваж е проснат детски труп, покрит с бяло платно, а около него са се събрали съкрушени близки и приятели – уви, банална сцена, но в нея съзрях отклонения: босия крак на трупа, чаршафа в ръцете на ридаещата майка (за какво е този чаршаф?), някаква жена на заден план, ве-



« Много бързо разбрах, че „случаят“ на тази снимка се дължи на едновременното присъствие на два елемента... »

Кун Весинг : Никарагуа, Патрулиращи по улиците военни, 1979.

роятно близка, с кърпа пред носа. Бомбардиран апартамент, големите очи на две хлапета; блузката на едното повдигната над малкия му корем (огромните му очи поглъщат цялата сцена). Накрая трима сандинисти, облегнати на някаква стена, със закрити с кърпи носове и усти (зловоние? нелегалност? аз съм невинен, не съм наясно с реалностите на партизанската война); единият държи пушка, подпряна на бедрото му (виждам ноктите му); докато другата му длан е отворена и протегната, сякаш той обяснява или показва нещо. Моето правило работеше: други снимки от същия репортаж в по-малка степен привличаха вниманието ми; бяха красиви, добре изразяваха достойнството и ужаса на бунта, но в моите очи не съдържаха белег: хомогенността им произтичаше от културата – това бяха „сцени", почти като у Грьоз, плюс бруталността на сюжета.

10.

Моето правило бе достатъчно надеждно, за да се опитам да наименувам (ще имам нужда от това) двата елемента, чието едновременно присъствие сякаш обосноваваше особения ми интерес към тези снимки.

Първият елемент, изглежда, е пространствен, той притежава про-

« ...чаршафа в ръцете на ридаещата майка (за какво е този чаршаф?)... »

Кун Весинг : Никарагуа, Родители, покриващи трупа на детето си, 1979.

тяжността на поле, което доста непринудено възприемам поради познанията и културата си; това поле може да бъде повече или по-малко стилизирано, повече или по-малко сполучливо в зависимост от изкуството или шанса на фотографа, но така или иначе препраща към класическа информация: въстание, Никарагуа, с всички знаци на едното и другото – бедни бойци в цивилни дрехи, улици в руини, убити, болка, слънце и тежки индиански очи. От това поле са донесени хиляди снимки и аз мога, разбира се, да изпитвам към тях общ интерес, понякога да бъда и развълнуван, но вълнението минава през рационалния преход на една морална и политическа култура. Към тези снимки изпитвам *среден* афект, почти дресировка. Не намирах дума на френски, която да изрази неутрално този вид човешки интерес; на латински такава дума, струва ми се, съществува: това е *studium*, което не значи – поне на първо място не значи – „изучаване", а по-скоро прилягане към нещо, влечение към някого, един вид общо посвещаване, несъмнено нарочно, но без особена настойчивост. Тъкмо със *studium* се интересувах от много снимки, приемайки ги като политически свидетелства или наслаждавайки им се като на добри исторически картини, защото съм съпричастен културно (тази конотация присъства в *studium*) към фигурите, израженията, жестовете, декорите, действията.

Вторият елемент се явява, за да разчупи (или да разчлени) *studium*-а. Този път не аз го търся (както насищам със суверенното си съзнание поле-

то на *studium*-а), а той като стрела излита от сцената и ме пробожда. Има една дума на латински, която описва това нараняване, това убождане, този белег, оставен от остър инструмент; за мен тя е особено подходяща, защото препраща и към представата за точка, а снимките, за които говоря, наистина са сякаш на точки, понякога дори изпъстрени от тези чувствителни области; белезите, нараняванията представляват именно точки. И така, този втори елемент, който идва да наруши целостта на *studium*-а, ще нарека *punctum*; *punctum* значи и убождане, дупчица, петънце, прорез – а също и непредсказуемост. *Punctum*-ът на една снимка е ненадеждността в нея, която ме убожда (и ми причинява болка, наранява ме).

Така, разграничавайки във Фотографията две теми (харесваните от мен снимки се оказаха изградени като класическа соната), получих възможност последователно да разгледам едната и другата.

11.

Много снимки за жалост остават безжизнени пред погледа ми. Дори сред тези, които имат някакъв живот в очите ми, повечето предизвикват в мен само общ, ако мога да кажа, *учтив* интерес без всякакъв *punctum*: ха-

ресват ми или ме отегчават, но не ме пробождат – притежават само *studium*. *Studium*-ът е твърде широкото поле на нехайното желание, на разпиления интерес, на непоследователното предпочитание: *харесвам / не харесвам, I like / I don't*. *Studium*-ът е от категорията на *to like*, не *to love*; той предизвиква полужелание, полуволя; това е същият смътен, обтекаем, безотговорен интерес, проявяван към хора, спектакли, облекла, книги, които минават за „добри".

Да разпозная *studium*-а, означава фатално да възприема намеренията на фотографа, да вляза в съгласие с тях, да ги одобря или да не ги одобря, но при всички случаи да ги разбера, да ги разисквам в самия мен, тъй като културата (част от която е *studium*-ът) е договор, сключен между създатели и консуматори. *Studium*-ът е един вид възпитание (знание и учтивост), което ми позволява да се срещна с *operator*-а, да изживея намеренията, пораждащи и оживяващи действията му, но да ги изживея един вид наопаки, според волята ми на *spectator*. Все едно да разчитам във Фотографията митовете на Фотографа, да ги приемам, но без да им вярвам изцяло. Тези митове очевидно целят (за това служи митът) да помирят Фотографията с обществото (нужно ли е такова помирение? да: Снимката е *опасна*), като ѝ припишат *функции*, които да бъдат алиби за Фотографа. Тези функции са: осведомяване, представяне, изненадване, обозначаване, създаване на желание. А аз, *Spectator*-ът, ги признавам с

повече или по-малко удоволствие: в тях съм вложил моя *studium* (който никога не е наслагата или болката ми).

12.

Тъй като Фотографията е чиста случайност и не може да бъде друго (винаги се представя *нещо*) – за разлика от текста, който чрез внезапното действие на една-единичка дума може да преобрази едно изречение от описание в размисъл, – снимката незабавно предоставя „подробностите", съставляващи тъканта на етнологичното знание. От снимката на Уилям Клайн *Първи май 1959 г. в Москва* научавам как се обличат руснаците (което в крайна сметка не зная): *отбелязвам* вълнения каскет на единия младеж, вратовръзката на другия, шала на главата на старицата, прическата на момчето и т. н. Мога да навляза още по-навътре в подробностите, да отбележа, че много от хората, заснети от Надар, имат дълги нокти – етнографски въпрос: как са изглеждали ноктите в една или друга епоха? Това Фотографията може да ми го каже много по-добре от рисуваните портрети. Тя ми позволява да достигна едно инфразнание; предлага ми колекция от частични обекти и може да се позове у мен на известен фетишизъм: защо-

« Научавам как се обличат руснаците:
отбелязвам вълнения каскет на единия младеж,
вратовръзката на другия,
шала на главата на старицата,
прическата на момчето... »

Уилям Клайн : Първи май 1959 г. в Москва.

то съществува едно „аз“, което обича знанието, любовно е привлечено от него. По същия начин са ми мили някои биографични елементи от живота на един или друг писател, те ме очароват подобно на някои снимки; нарекох тези елементи „биографеми“; Фотографията е в същото отношение спрямо Историята както биографемата спрямо биографията.

13.

Първият човек, видял първата снимка (като изключим Нипс, който я е правил), сигурно е повярвал, че е рисунка: същият отсек, същата перспектива. И в миналото, и сега Фотографията е навестявана от призрака на Живописта (Мейпълторп представя стрък перуника, както би го изобразил ориенталски художник); със своите копия и оспорвания тя е създала абсолютната, патерналистична Референтност, сякаш е родена от Картината (това е вярно технически, но само отчасти; защото *camera obscura* на художниците е само една от причините за възникването на Фотографията; основното може би са химическите открития). *На този етап от моето изследване* нищо не разграничава ейдетически една снимка, колкото и да е реалистична, от една рисунка. „Пикторализмът“ е само

преувеличение на онова, което Снимката мисли за себе си.

При все това не чрез Рисунката (струва ми се) Фотографията стига до изкуството, а чрез Театъра. Началото на Фотографията винаги се свързва с Ниепс и Дагер (макар че вторият до известна степен е узурпирал първото място); а когато слага ръка върху изобретението на Ниепс, Дагер е имал на площад Шато (днешния Репюблик) театър от движещи се картини и сенки. Така че *camera obscura* дава едновременно пространствената картина, Фотографията и Диорамата – все сценични изкуства; но всъщност Снимката ми се струва по-близка до Театъра заради един многозначителен преход (може би само аз го виждам) – Смъртта. Известна е изначалната връзка на театъра с култа към Мъртъвците: първите актьори се отделят от общността, играейки ролята на Мъртъвци – гримирането означавало самообозначаване като жив и умрял едновременно: белосан бюст в тотемния театър, боядисано лице в китайския театър, грим от оризова каша в индийския Катха Кали, маска в японския Но. Същата връзка откривам и в Снимката; колкото и живот да се опитваме да виждаме в нея (а тази страст за „живост" не може да бъде друго освен митично отричане на страха от смъртта), Снимката е като първобитен театър, Жива картина, изображение на застиналото и гримирано лице, с което възприемаме покойниците.

14.

Представям си (и друго не мога да направя, защото не съм фотограф), че основният жест на *Operator*-а е да изненада нещо или някого (през малката дупка на камерата) и че този жест е следователно безупречен, когато се извърши без знанието на фотографирания субект. От този жест недвусмислено произтичат всички снимки, чийто принцип (по-добре би било да кажем алиби) е „шокът"; защото фотографският „шок" (твърде различен от *punctum*) се изразява не толкова в травматизиране, колкото в разкриване на скритото, незнайното или несъзнаваното от самия актьор. Оттам се ражда цяла гама „изненади" (за мен, *Spectator*-а, са такива, докато за Фотографа това са „постижения").

Първата изненада е „рядкост" (на референта, разбира се); един фотограф, както се разказва с възхищение, посветил четири години, докато съставил антология на изродите (човек с две глави, жена с три гърди, дете с опашка и т. н. – всичките усмихнати). Втората изненада е позната добре в живописта, която често е възпроизвеждала един жест в неуловима с просто око точка от движението му (другаде съм нарекъл този жест *питеп** на историческата картина): Бонапарт *току-що* е докоснал чумавите

* Воля, божествена сила, могъщество (лат.) – бел. ред.

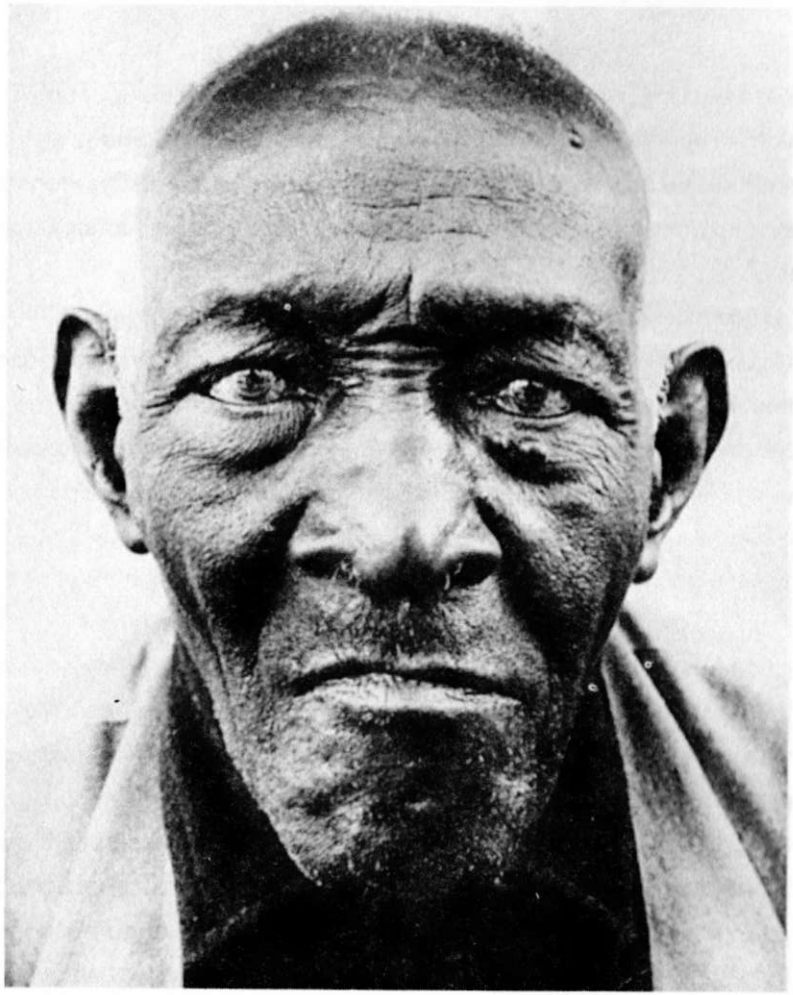
от Яфа; ръката му се отдръпва; по същия начин, използвайки светкавичното си задействане, Снимката запечатва една бърза сцена в решителния ѝ миг: по време на пожар Апестеги е засякъл една жена тъкмо когато се хвърля от прозорец. Третата изненада е подвигът: „В продължение на половин век Харолд Д. Еджъртън снима падането на капка мляко за милионна част от секундата“ (едва ли е необходимо да признавам, че този род снимки не ме вълнуват и дори не ме интересуват: твърде феноменологично съм настроен, за да харесвам друго освен видимости от моя порядък). Четвъртата изненада фотографът очаква от техническите деформации: наслагване, анаморфози, преднамерено използване на известни дефекти (декадриране, размазване, нарушаване на перспективата); големите фотографи (Жермен Крул, Кертеш, Уилям Клайн) са залагали на такива изненади, но без да ме убедят, дори и да съзнавам подривността им. Петият вид изненада – находката; Кертеш снима мансарден прозорец; иззад стъклото два антични бюста гледат към улицата (харесвам Кертеш, но не обичам хумора нито в музиката, нито във фотографията); не е изключено сцената да е била нагласена от фотографа; но в света на илюстрованите *медии* добрият репортер впряга гения, тоест шанса си, за да улови „естествени“ сцени: емир в традиционно облекло кара ски.

Всички тези изненади се подчиняват на принципа на предизвикателството (затова са ми чужди): подобно на акробат фотографът се опитва

да предизвика законите на вероятното или дори на възможното; в крайния вариант отправя предизвикателство към законите на интересното: снимката става „изумителна“ от мига, в който престава да е ясно защо е била направена; какви са мотивът и интересът, за да бъдат снимани: голо тяло в контражур в отвора на врата, предницата на стара кола в тревата, товарен кораб на кея, две пейки сред ливада, задникът на жена пред селски прозорец, яйце върху гол корем (наградени снимки от конкурс за фотографи любители)? В един първоначален миг, за да изненада, Фотографията снима достойното за отбелязване; но твърде бързо, по силата на познато преобръщане, превръща в достойно за отбелязване всичко, което снима. „Все едно какво“ се превръща тогава в софистицирана свръхстойност.

15.

Тъй като всяка снимка е случайна (и следователно безсмислена), Фотографията може да обозначава (да се стреми към обобщение) единствено като нахлузва маска. Точно тази дума използва Итало Калвино, за да обозначи онова, което превръща едно лице в продукт на дадено общество и на неговата история. Така е например с портрета на Уилям Казби от Ейвидън: Calvino



« Маската е смисълът,
тъй като е абсолютно чиста... »

Р. Ейвидън : Уилям Казби, роден като роб, 1963.

тук е оголена същината на робството – маската е смисълът, тъй като е абсолютно чиста (както е била в античния театър). Затова големите портретисти са и големи митолози: Надар (на френската буржоазия), Зандер (на немците от преднацистка Германия), Ейвидън (на нюйоркската висша класа).

И все пак маската е трудна област за Фотографията. Обществото, изглежда, се отнася с недоверие към чистия смисъл: то иска смисъл, но в същото време иска този смисъл да е обгърнат от шум (както се казва в кибернетиката), който да намалява остротата му. Затова снимката, чийто смисъл (не казвам въздействие) е твърде импресивен, бързо бива подмината; консумира се естетически, не политически. Снимката на Маската наистина е достатъчно критична, за да тревожи (през 1934 г. нацистите цензурирали Зандер, защото неговите „лица на времето" не отговаряли на нацисткия архетип за расата), но, от друга страна, е доста сдържана (или прекалено „изискана"), за да представлява наистина действена социална критика, поне според изискванията на политическия активизъм: коя ангажирана наука е намирала някакъв интерес в изучаването на физиономията? Склонността да се долавя политически или морален смисъл в едно лице не е ли всъщност класово отклонение? Но и това е пресилено: нотариусът на Зандер е изпълнен с доволство и непреклонност, а съдия-изпълнителят – със самоналагане и бруталност; ала нито един нотариус или съдия-изпълни-

« Нацистите цензурирали Зандер, защото неговите „лица на времето“ не отговаряли на нацисткия архетип за расата. »

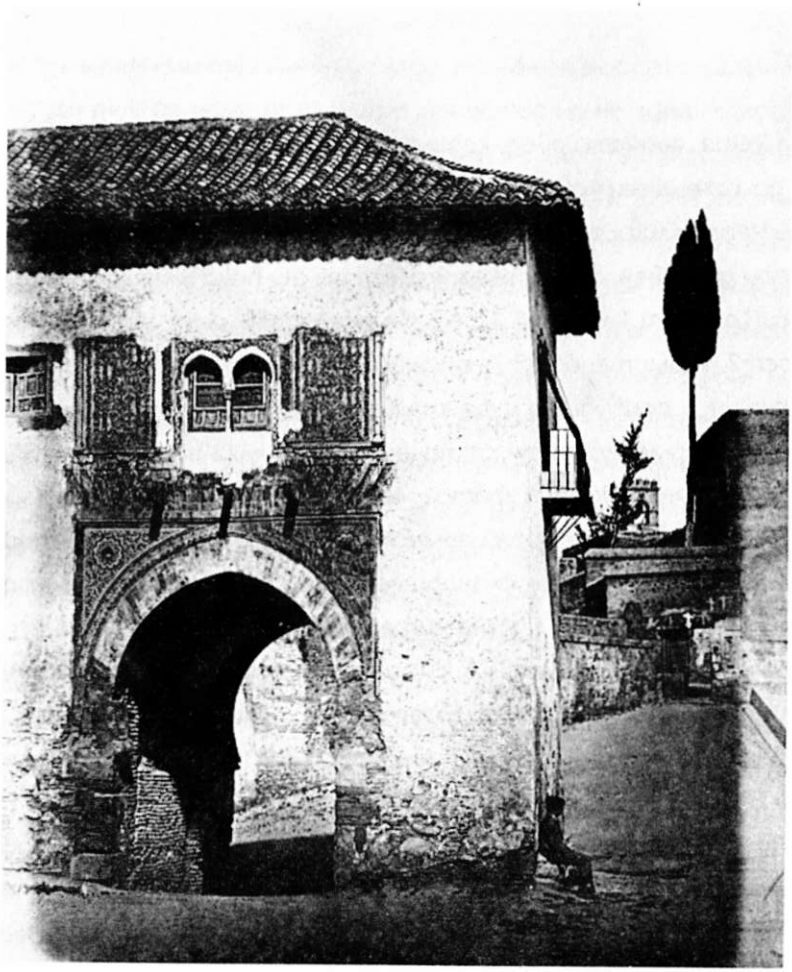
Зандер : **Нотариус.**

тел не биха разчели тези знаци. Като дистанцираност социалният поглед е принуден тук да мине през посредничеството на една твърде изискана естетика, която го обезсмисля: критичен е само у предварително склонните към критика. Тази безизходица напомня малко Брехтовата: той бил враждебно настроен към Фотографията поради (както обяснява) нейната немощ да критикува; но и самият му театър никога не постига политическа ефикасност поради изтънчеността и високата си естетичност.

Тъй че, ако изключим Рекламата, където се иска ясен и отчетлив смисъл от гледна точка на меркантилната същина, семиологията на Фотографията се свежда до възхитителните постижения на неколцина портретисти. За останалото, за която и да е от „добрите" снимки, най-доброто, което можем да кажем, е, че *обектът говори*, подтиква към някакъв смътен размисъл. Но дори това може да бъде възприето като опасност. В крайния случай за по-сигурно се отказва всякакъв смисъл: редакторите на *Life* отхвърлили снимките на Кертеш при пристигането му в САЩ през 1937 г. с обяснението, че тези образи „твърде много говорели"; предизвиквали размишление, подсказвали смисъл – друг, различен от буквалния. Всъщност Фотографията е подривна не когато плаши, отблъсква или дори изобличава, а когато *е умислена*.

16.

Стара къща, сенчест свод, керемиди, изронени арабски орнаменти, приседнал до стената човек, пуста улица, средиземноморско дърво (*Алхамбра* на Чарлс Клифърд): тази стара снимка (1854 г.) ме досяга – просто ми се иска *там* да живея. Това желание достига дълбоко в мен по неосъзнавани корени. Топлият климат? Средиземноморски мит, Аполонов дух? Изоставеност? Усамотеност? Анонимност? Благородство? Каквото и да е (с мен самия, с подбудите и фантазиите ми); *подмолно* искам да живея там и тази подмолност туристическата снимка никога не може да задоволи. За мен пейзажните фотографии (градски или извънградски) трябва да са *обитаеми*, а не посещаеми. Ако се вгледам в това желание за обитаване у мен, виждам, че не е онирично (не блу[illegible]увам някакво екзотично място), нито емпирично (не ме интересува покупка на къща от каталозите на агенциите за недвижими имоти); то е фантасмагорично, свързано с един вид ясновидство, което сякаш ме отнася напред към утопично време или ме връща назад, някъде в мен: двупосочно движение, възпято от Бодлер в *Покана за пътешествие* и *Предишен живот*. Пред тези мамещи пейзажи сякаш *съм сигурен*, че съм бил там или че трябва да отида. Фройд казва за майчиното тяло: „Няма друго място, за което човек може с такава сигурност да каже, че е бил там.“ Излиза, че такава е



« Това е мястото, където бих искал да живея... »

Чарлс Клифърд : Алхамбра (Гренада), 1854–1856.

Chevrier-Thibaudeau

същността на пейзажа (избран от желанието): *heimlich**, събуждащ в мен Майката (ни най-малко плашеща).

17.

Така, занимавайки се с *благоразумния интерес*, събуждан у мен от някои снимки, сякаш установих, че *studium*-ът, доколкото не е пронизан, разкъсан или набразден от детайл (*punctum*), който ме притегля или ме наранява, води до един доста разпространен вид снимки (най-разпространения), които биха могли да се нарекат *унарна фотография*. В генеративната граматика една трансформация е унарна, когато от основата се стига само до едно следствие – такива трансформации са: страдателната, отрицателната, въпросителната и емфатичната. Фотографията е унарна, когато емфатично преобразява „реалността", без да я сдвоява, разколебава (емфазата е съгласуваща сила): няма раздвояване, няма непрякост, няма изместване. Унарната Фотография е изцяло подготвена за баналността,

* Таен, потаен, скрит, но и роден, интимен, уютен – бел. ред.

тъй като „единството“ на композицията е основно правило на тривиалната (включително школска) реторика: „Сюжетът – се казва в един наръчник за фотографи любители – трябва да е прост, изчистен от ненужни подробности; това изискване има име: стремеж към единство.“

Репортажните снимки много често са унарни (унарната снимка не е задължително спокойна). В тези образи липсва *punctum*: има шок – буквалният смисъл може да травматизира, – но не и безпокойство; снимката може да „крещи“, не да ранява. Тези репортажни снимки се възприемат (отвеждж) и толкоз. Прехвърлям ги набързо, не ги запомням; в тях липсва детайлът (в единия ъгъл), който ще пресече прочита ми; интересувам се от тях (както се интересувам от света), но не ги заобичвам.

Друг вид унарна снимка е порнографската (не еротичната: еротиката е разстроена, отклонена порнография). Няма по-хомогенно нещо от една порнографска снимка. Тя е винаги простодушна, без намерение и сметка. Подобно на витрина само с едно скъпоценно бижу, тя изцяло се състои от представянето на едничкия секс: няма втори неуместен обект, който да поприкрива, да забавя или да отвлича. Доказателство *a contrario*: Мейпълторп превръща своите кадри в едър план на полови органи от порнография в еротика, като снима съвсем отблизо сплитката на слипа – това вече не е унарна снимка, щом се интересувам от строежа на тъканта.

18.

В това рязко преобладаващо унарно пространство понякога (уви, рядко) ме притегля някой „детайл“. Чувствам, че самата му наличност променя прочита ми, вече гледам друга снимка, с по-висша стойност за мен. Този „детайл“ е *punctum*-ът (онова, което ме пробожда).

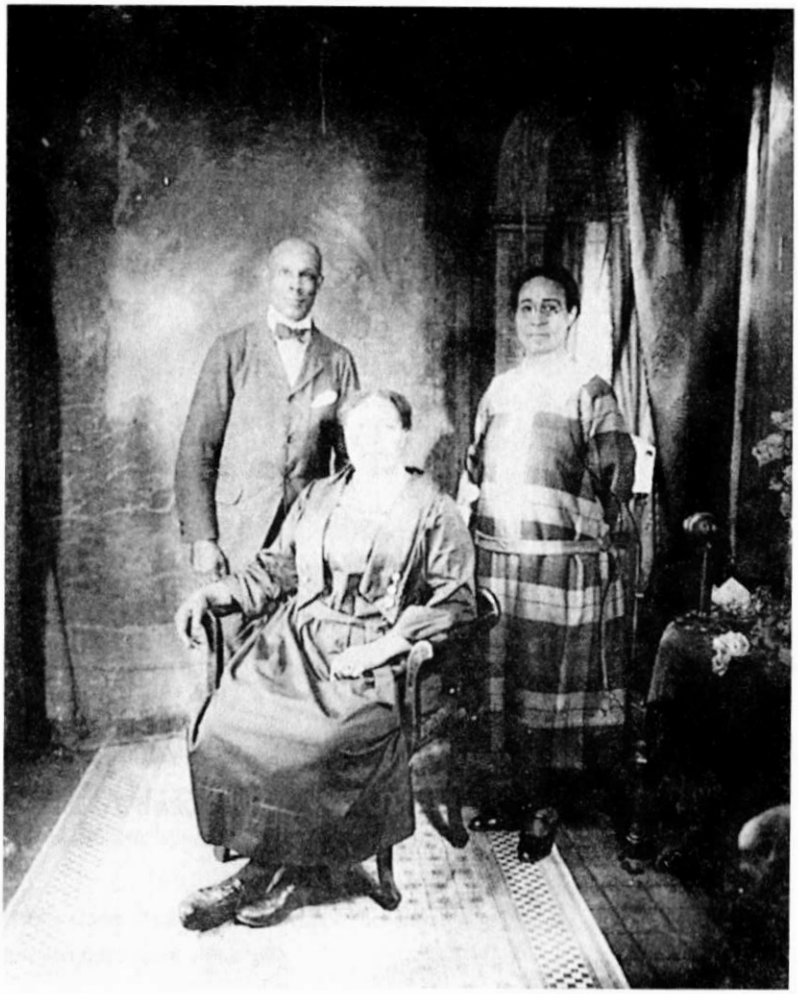
Невъзможно е да се въведе правило за връзката между *studium* и *punctum* (когато последния го има). Единственото, което може да се каже, е, че става дума за едновременно присъствие: монахините „са там“, преминават в задния план, докато Весинг заснема никарагуанските войници; от гледна точка на реалността (може би съвпадаща с тази на *Operator*-а) за присъствието на „детайла“ има причинно обяснение: Църквата е добре вкоренена в Латинска Америка, монахините са болногледачки, оставят ги да сновят навсякъде и т. н.; но от моята гледна точка, на *Spectator*-а, детайлът се е появил ненарочно и безвъзмездно; картината не е в никакъв случай „композирана“ по някаква творческа логика; снимката несъмнено е двойствена, но тази двойственост не е двигател за никакво „развитие“, както е в класическата реч. Никакъв анализ няма да ми бъде от полза, за да доловя *punctum*-а (може би, както ще видим, само споменът понякога): стига картината да е достатъчно голяма, да не се налага да я изучавам (от това не би имало полза), да е във формата на цяла страница и да ме блъсне в лицето.

19.

Много често *punctum*-ът е „детайл", тоест частичен обект. Затова да давам примери на *punctum,* означава по някакъв начин *да се отдавам.*

Ето едно американско негърско семейство, заснето през 1926 г. от Джеймс ван дер Зее. *Studium*-ът е ясен – като съвестен културен субект се интересувам със симпатия от онова, което казва снимката, защото тя говори (това е една „добра" снимка): изразява почтеност, семеен дух, конформизъм, приповдигнатост, усилие за социално издигане, за да се придобият атрибутите на белите (трогателен в простодушието си стремеж). Гледката ме интересува, но не ме „пробожда". Интересно, пробождат ме широкият колан на сестрата (или дъщерята) – о, негърската дойка!, – ръцете ѝ, кръстосани зад гърба ѝ като на ученичка, и най-вече *обувките ѝ с връзки.* (Защо една отживяла с времето си мода така ме трогва? Искам да кажа: към коя дата ме връща?) Този *punctum* буди в мен доброжелателност, почти умиление. Но *punctum*-ът не означава предпочитание от нравственост или добър вкус; той може да е невъзпитан.

Уилям Клайн е заснел хлапета от един италиански квартал на Ню Йорк (1954 г.); вълнуващо е, забавно е, но на мен упорито отново и отново ми се набиват в очи развалените зъби на момченцето. Кертеш през 1926 г. е



Обувките с връзки.

Джеймс ван дер Зее : Семеен портрет, 1926.

« На мен упорито отново и отново ми се набиват в очи разваленитe зъби на момченцето... »

Уилям Клайн : Ню Йорк, 1954 г., Италианският квартал.

направил портрет на младия Цара* (с монокъл); но с онзи добавъчен поглед, един вид дарба, манната на *punctum*-а, забелязвам хваналата рамката на вратата ръка на Цара: широка длан с не особено чисти нокти.

Колкото и поразяващ да е, *punctum*-ът притежава, повече или по-малко виртуално, експанзивна сила. Тя често е метонимична. На една снимка на Кертеш от 1921 г. се вижда сляп циганин цигулар, воден от дете; но пък с моето „мислещо око", което ме кара да допълвам заснетото, виждам преди всичко улицата от утъпкана пръст; по фактурата ѝ разбирам със сигурност, че съм в Централна Европа; долавям референта (тук Фотографията наистина надминава себе си: не е ли това единственото доказателство за нейното изкуство? да се самоотстрани като *медиум*, да не е вече знак, а самото нещо?); с цялото си тяло разпознавам градчетата, прекосени при отдавнашни пътувания из Унгария и Румъния.

Има и друга експанзия на *punctum*-а (не толкова Прустова): когато, парадоксално оставайки изцяло детайл, изпълва цялата снимка. Дуейн Мичълс е заснела Анди Уорхол – предизвикателен портрет, понеже Анди Уорхол е скрил лицето си с ръце. Нямам никакво желание да коментирам интелектуално тази игра на крениица (това е *Studium*), защото според мен Анди

* Тристан Цара (1896–1963) – френски поет и писател от румънски произход, основоположник на дадаизма – бел. ред.

« С цялото си тяло разпознавам градчетата,
прекосени при отдавнашни пътувания из Унгария и Румъния... »

А. Кертеш : Балада за цигуларя, Абони, Унгария, 1921.

Уорхол не крие нищо, а открито ми позволява да разчета ръцете му; *punctum*-ът в този случай е не жестът, а леко противната материя на лопатковидните му нокти, едновременно меки и синкави.

20.

Някои детайли биха могли да „ме прободат". Това, че не успяват да го направят, несъмнено се дължи на преднамереното им търсене от фотографа. В *Борецът художник Шинохиера* от Уилям Клайн (1961 г.) чудовищната глава на персонажа ми е безразлична, понеже ясно виждам, че е търсен ефект. Съчетанието между войниците и монахините ми послужи за пример, за да обясня какво е за мен *punctum* (елементарен в този случай), но когато Брус Гилдън снима заедно монахиня и травестити (Ню Орлийнс, 1973 г.), нарочният (за да не кажа натъртен) контраст никак не ми въздейства (всъщност ме дразни). Тъй че интересуващият ме детайл не е преднамерено вложен, или поне не задължително, вероятно и не бива да бъде; той се озовава в полето на заснетото като неизбежно и едновременно изящно допълнение; не на всяка цена е свидетелство за изкуството на фотографа; той просто съобщава, че фотографът се е намирал там или, още по-скром-

но, че няма как да не заснеме частичния обект едновременно с целия (как Кертеш да „отдели“ улицата от крачещия по нея цигулар?). Ясногледството на Фотографа се състои не в „гледането“, а в присъствието. И най-вече, подобно на Орфей, да не се обръща към това, което ми довежда и дава!

21.

Детайлът повлича целия ми прочит; това е жива мутация на моя интерес, поразяване от светкавица. С белега на *нещо* снимката не е вече *безлика*. *Нещото* е предизвикало *прищракване*, някакво разклащане в мен, *сатори*, преминаване на празнота (няма особено значение, че референтът може да е смехотворен). Странно: добродетелният жест, който присвоява „правилните“ снимки (изпълнени само с обикновен *studium*), е ленив жест (прелистване, бегъл вял поглед, протакане, претупване); обратно, прочитът на *punctum*-а (на надупчената, ако може така да се каже, снимка) е кратък и активен, целеустремен като хищник. Езикова уловка: казва се „проявяване на снимка“, но химическото действие всъщност проявява непроявимото, една същина (на нараняването), онова, което не може да се

променя, а само да се повтаря при проявите на настойчивост (на настойчивия поглед). Това доближава Снимката (някои снимки) до хайку. Защото анотацията на едно хайку също е непроявима: всичко е дадено, без да поражда желание или дори възможност за реторично развитие. И в двата случая може и трябва да се говори за *жива неподвижност*: свързана с някакъв детайл (с детонатор), една експлозия създава малка звезда върху стъклото на текста или на снимката – нито хайку, нито Снимката пораждат „мечти".

При опита на Омбърдейн негрите забелязвали на екрана само миниатюрната кокошка, пресичаща едно ъгълче на големия селски площад. По същия начин от двете деца дебили в някакъв пансион в Ню Джърси (заснети през 1924 г. от Луис Х. Хайн) виждам не чудовищните глави и окаяните профили (те са част от *studium*-а); точно като негрите на Омбърдейн съзирам само някакъв страничен детайл, огромната яка на момчето, висящата от пръста на момичето кукла; аз съм дивак, дете – или маниак; отхвърлям всякакво знание, всякаква култура, отказвам да съм наследник на нечий поглед.

« Отхвърлям всякакво знание, всякаква култура...
съзирам само огромната яка на момчето,
висящата от пръста на момичето кукла... »

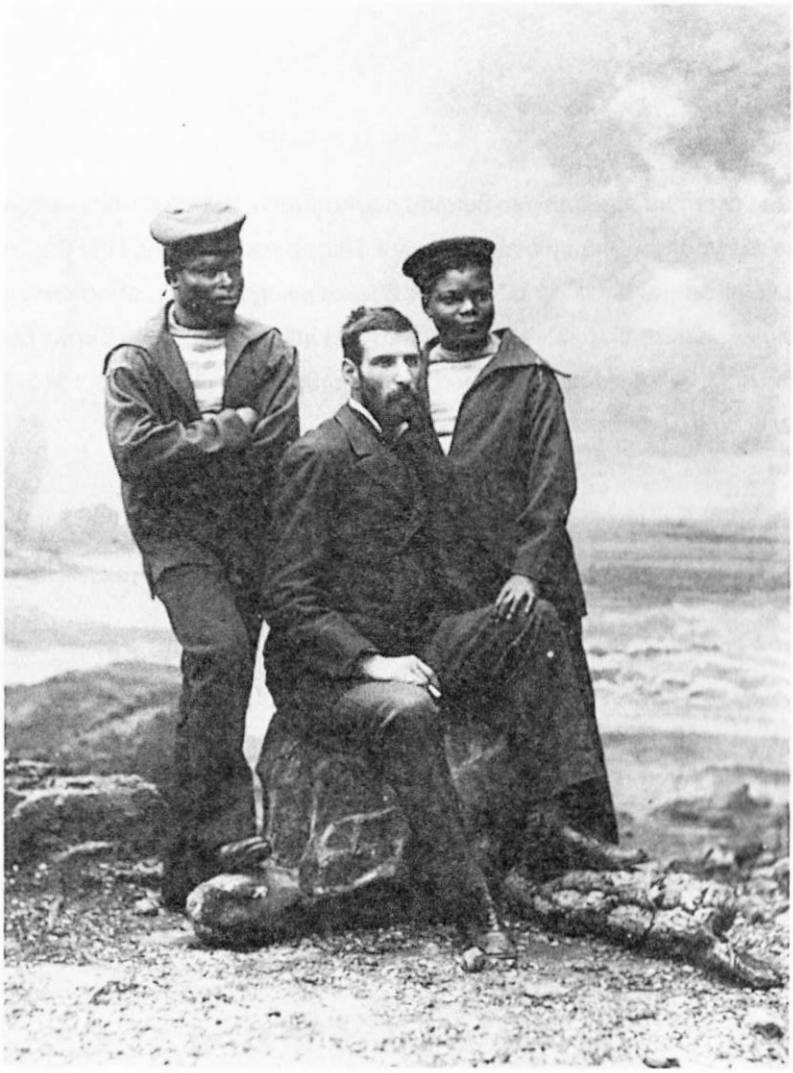
Луис Х. Хайн : Дебили в пансион, Ню Джърси, 1924.

22.

В крайна сметка *studium*-ът винаги е закодиран, *punctum*-ът – не (надявам се, че не злоупотребявам с тези думи). Надар навремето (1882 г.) е фотографирал Саворнян дьо Браза* между двама млади негри, облечени в моряшки костюми; единият от двамата юнги неочаквано е с ръка върху бедрото на Браза; този непристоен жест притежава всичко необходимо, за да прикове погледа ми и да бъде *punctum*. И въпреки това не е, защото незабавно, желая ли го или не, кодирам позата като „закачлива" (*punctum*-ът за мен са скръстените ръце на втория юнга). Онова, на което мога да дам име, не е в състояние реално да ме прободе. Безсилието да наименувам е добър симптом за притеснение. Мейпълторп е заснел Боб Уилсън и Фил Глас. Боб Уилсън ме притегля, без да съм в състояние да кажа защо, тоест *къде*: върху погледа, кожата, дланите, маратонките? Въздействието е сигурно, но неуловимо, то не намира знака си, името си; реже и въпреки това потъва в някаква смътна зона в мен; остро и заглушено е, крещи безмълвно. Странно противоречие: плуваща искра.

---

* Пиер Саворнян дьо Браза (1852–1905) – френски колонизатор, мирно отвоювал за Франция част от Конго и основал град Бразавил – бел. ред.



« Punctum-ът за мен са скръстените ръце на втория юнга. »

Надар : Саворнян дьо Браза, 1882.

« Боб Уилсън ме притегля,
без да съм в състояние да кажа защо... »

Р. Мейпълторп : Фил Глас и Боб Уилсън.

Затова няма нищо чудно, че понякога въпреки яснотата си се разкрива едва след време, когато снимката е далеч от очите ми и отново се сетя за нея. Случва се по-добре да опозная снимка, за която си спомням, от снимка, която виждам, сякаш прякото виждане подмамва в лъжлива посока речта, въвлича я в стараше да опише, което неизбежно пропуска точката на ефекта, на *punctum*-а. Докато разчитах снимката на Ван дер Зее, мислех, че съм уловил онова, което ме вълнува: обувките с връзки на пременената негърка; но снимката е работила в мен и по-късно осъзнах, че истинският *punctum* е колието, което младата негърка носи опънато на шията си; защото (без съмнение) това беше същото колие (фина златна верижка), каквото виждах на врата на една моя сродница; когато тя почина, то остана в една кутия със семейни бижута (тази сестра на баща ми си бе останала неомъжена и изживя дните си като стара мома до майка ми; винаги ми ставаше тъжно, като се сетех за унилия ѝ провинциален живот). Така разбрах, че колкото и непосредствен и рязък да е, *punctum*-ът издържа някаква латентност (но не и вглеждане).

Всъщност – или в последна сметка – за да видите една снимка, по-добре е да вдигнете глава от нея или да затворите очи. „Предварителното условие за образа е зрението“ – казва Януш на Кафка. А Кафка се усмихва и отговаря: „Човек снима разни неща, за да ги прогони от съзнанието си. Моите разкази са един начин да затвориш очи.“ Снимката трябва да е без-

мълвна (има гръмогласни снимки, не ги обичам): не е въпрос на „дискретност", а на музика. Абсолютната субективност се постига единствено в определено състояние, в усилие за безмълвие (затварянето на очите е подкана на образа да проговори в тишината). Снимката ме досяга, ако успея да я изтръгна от обичайното ѝ дърдорене: „*Техника*", „*Реалност*", „*Репортаж*", „*Изкуство*" и т. н. – мълчание, затваряне на очите, оставяне на детайла сам да изплува до афективното съзнание.

23.

Последно нещо за *punctum*-а: засечен или не, той е добавка, онова, което аз внасям в снимката, *като същевременно го има в нея*. Към двете дебилни деца на Луис Х. Хайн в никакъв случай не добавям изродеността на профила: кодът го съобщава преди мен, заема моето място и не ми дава да говоря; онова, което аз внасям – като то присъства, разбира се, в образа, – са яката, препаската. Дали в киното добавям нещо към образа? Едва ли, там няма време: пред екрана не съм свободен да затворя очи; в противен случай, отваряйки ги, няма да намеря същата картина; включен съм в несвършваща ненаситност; сума други качества, но не и *замисленост*;

затова фотограмата ми е толкова интересна.

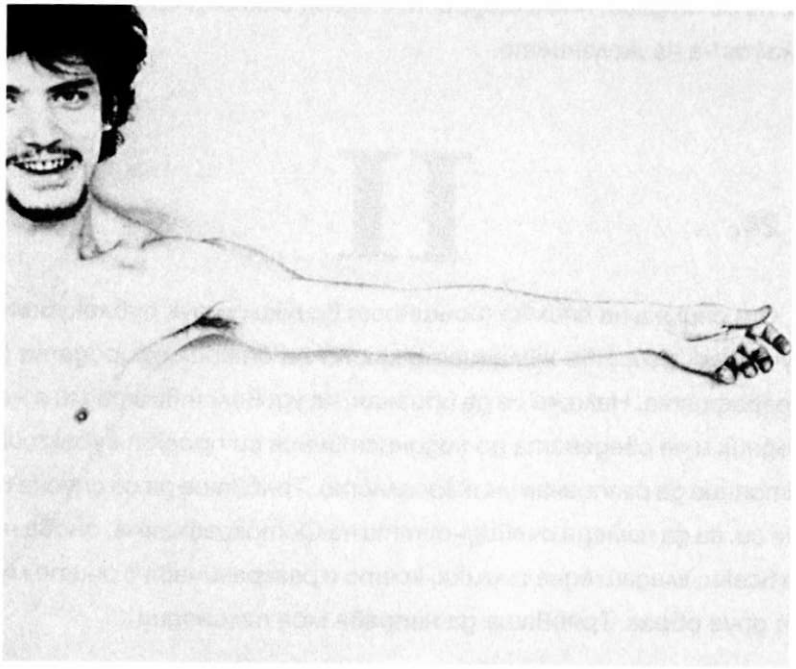
При все това киното притежава една възможност, която на пръв поглед Фотографията няма: екранът (както отбелязва Базен) не е рамка, а заслон; излизащият от него персонаж продължава да живее: през цялото време едно „сляпо поле" дублира непълния поглед. А пред хиляди снимки, включително такива с добър *studium*, не долавям никакво сляпо поле: всичко, което става вътре в кадъра, изцяло умира извън кадъра. Определението на Снимката като неподвижно изображение не означава само че представените на нея персонажи не шават; то значи, че те не *излизат*; упоени са и приковани като пеперуди. Но когато се появи *punctum*, се създава (долавя се) сляпо поле: заради опънатото си колие преминената негърка добива за мен живот извън портрета си; имам желание да се срещна с надарения с неуловим *punctum* Боб Уилсън. Ето кралица Виктория, заснета през 1863 г. от Джордж У. Уилсън: тя е на кон, като полата ѝ достолепно покрива задницата му (това е историческият интерес, *studium*-ът); но погледа ми привлича застаналият помощник в шотландска поличка, стиснал юздата: това е *punctum*-ът; дори да не съм съвсем наясно със социалния статут на този шотландец (прислужник? коняр?), виждам добре функцията му – да държи животното кротко: какво ще стане, ако то изведнъж се разлудее? Какво ще стане с полите на кралицата, тоест с *величието ѝ*? *Punctum*-ът въобразаемо изкарва викторианския персонаж (съвсем на място казано)

« Queen Victoria, entirely unaesthetic... »
(Вирджиния Улф)

Дж. У. Уилсън : Кралица Виктория, 1863.

от снимката, той го сподобява със сляпо поле.

Присъствието (динамиката) на това сляпо поле отличава, струва ми се, еротичната от порнографската снимка. Порнографията обикновено представя половия орган, превръща го в неподвижен обект (фетиш), превъзнесен като божество, ненапускащо олтара си; за мен няма *punctum* в порнографската снимка; най-много да ми бъде забавна (но бързо ме отегчава). Обратно, еротичната снимка (по условие) не превръща половия орган в централен обект; спокойно може и да не го показва; тя увлича зрителя извън кадъра и така аз оживявам тази снимка и тя оживява мен. Тогава *punctum*-ът е нещо като неуловима страничност, сякаш образът захвърля желанието отвъд онова, което показва: не само към „останалата част" от голотата, не само към представата за определено действие, а към абсолютното съвършенство на едно същество, неразривна сплетка от душа и тяло. Този младеж, присъстващ странично в кадъра, с протегната ръка и лъчезарна усмивка – макар красотата му да не е ни най-малко академична и по-голямата част от него да е извън снимката, – въплъщава един вид безгрижна еротика; снимката ме подканя да разгранича тежкото желание на порнографията от лекото, добро желание на еротизма; най-сетне може би е въпрос на „шанс": фотографът е фиксирал дланта на момчето (самия Мейпълторп, мисля) в точна разтвореност, в наситеност на отпускането – няколко милиметра повече или по-малко и разгадаваното тяло не би било



« ...дланта в точна разтвореност,
в наситеност на отпускането... »

Р. Мейпълторп : Млад мъж с протегната ръка.

предложено доброжелателно (порнографското, компактното тяло се показва, не се отдава, няма щедрост в него): Фотографът е намерил *добрия миг, kaïros**-а на желанието.

24.

От снимка на снимка (всъщност всички дотук публикувани) може би понаучих как действа желанието ми, но не открих природата (*ейдоса*) на Фотографията. Наложи се да призная, че удоволствието ми е несъвършен посредник и че сведената до хедонистичния си проект субективност не е в състояние да разпознае универсалното. Трябваше да се спусна по-дълбоко в себе си, за да намеря очевидността на Фотографията, онова нещо, видимо за всеки, гледащ една снимка, което я разграничава в очите му от който и да е друг образ. Трябваше да направя моя палинодия.

---

* Удобен момент (гр.) – бел. прев.

II

25.

И така една ноемврийска вечер, наскоро след смъртта на майка ми, подреждах снимки. Не се надявах да я „върна“, нищо не очаквах от „тези фотографии на едно същество, пред които си го припомняме по-трудно, отколкото когато само мислим за него“ (Пруст). Добре знаех, че по силата на онази фаталност, която е една от най-жестоките страни на траура, колкото и да гледах образи, нямаше да мога да си припомня чертите ѝ (изцяло да ги извикам в мен). Не, исках подобно на Валери при смъртта на майка му „да напиша само за себе си нещо малко за нея“ (може би ще го напиша някой ден, за да може, отпечатан, споменът за нея да трае поне докато мен ме четат). Освен това тези снимки, останали ми от нея – с изключение на публикуваната вече от мен с младата ми майка, крачеща по един плаж в Ландите, която „ми връща“ походката ѝ, здравето ѝ, излъчването ѝ, но не и лика ѝ, той остава далечен, – дори не можех да кажа, че ги обичам: не потъвах в съзерцаването им, не се разтварях в тях. Прехвърлях ги, без никоя от тях да ми се стори истински „добра“: нито фотографско постижение, нито живо възкресяване на

Proust, III, 886

Valéry, 51

обичаното лице. Съмнявах се, че биха казали нещо на приятели, ако някой ден се решах да им ги покажа.

26.

От повечето снимки ме отделяше Историята. Не е ли тя просто времето, когато не сме били родени? Разчитах собственото си несъществуване в дрехите, носени от майка ми, преди да съм в състояние да я помня. Нещо стъписващо има в това да видиш едно близко същество, облечено *другояче*. Ето я около 1913 г. в официален тоалет с шапчица, перо, ръкавици, дискретно подаващо се изпод ръкавите и яката фино бельо – „шик", отхвърлен от мекотата и непредвзетостта на погледа ѝ. Само този път я виждам така, в плен на Историята (вкусове, моди, тъкани): вниманието ми се отклонява от нея към погиналата добавъчност, защото облеклото е смъртно и се превръща във втора гробница на обичаното същество. За да „намеря" майка си, бегло уви, без да мога по-задълго да задържа това възкресение, трябваше доста по-късно да открия на няколко снимки предмети, които тя държеше на скрина си – една пудриера от слонова кост (обичах звука от отварянето ѝ), кристално шишенце със скосени ръбове, както и един нисък

стол, който и сега е до леглото ми, или пък рогозките, които окачаше над дивана, любимите ѝ големи чанти (чиято практичност не отговаряше на буржоазната представа за „дамска чантичка").

Така животът на някого, чието съществуване е предхождало с малко нашето, съдържа затворено в частността си самото напрежение на Историята, разделението ѝ. Историята е истерична: тя се състои само ако я наблюдаваме – а за да я наблюдаваме, трябва да сме извън нея. Като живо същество аз съм самата противоположност на Историята, онова, което я опровергава, разрушава я в полза на моята собствена история (невъзможно ми е да повярвам в „свидетелите"; поне ми е невъзможно да съм един от тях; Мишле, така да се каже, не е могъл нищо да напише за своето време). Времето, в което майка ми е живяла *преди мен*, е за мен Историята (впрочем исторически тази епоха най-много ме интересува). Никаква анамнеза не ще успее да открехне пред погледа ми това време, изхождайки от мен самия (а това е определението на анамнезата) – докато пред една снимка, на която тя ме притиска мъничък към себе си, съм в състояние да пробудя у мен хладната мекота на кожата и аромата на оризовата пудра.

27.

Така възникваше главният въпрос: *познавах ли я*?

Понякога разпознавах част от лицето ѝ, нещо от носа и челото, движението на ръцете ѝ, на пръстите ѝ. Разпознавах я винаги само на парчета, тоест липсваше ми същността ѝ, следователно цялата ми се изплъзваше. Това не беше тя, но и не беше никоя друга. Бих я разпознал сред хиляди други жени и все пак не я „намирах". Познавах я чрез различаване, не по същество. Фотографията ме обричаше и на едно болезнено усилие; устремен към същността на самоличността ѝ, се лутах сред частично достоверни, следователно напълно неистинни образи. Възклицанието пред една снимка „Това е *почти* тя!" бе по-мъчително, отколкото пред друга: "Това изобщо не е тя." *Почти*: жестоко обстоятелство на любовта, но и разочароващ статут на сънищата – затова ненавиждам сънищата. Защото често я сънувам (само нея сънувам), но това не е никога изцяло тя: понякога насън има нещо неуместно, крайно – например развеселена или непринудена, каквато никога не е била; или *зная*, че е тя, но не *виждам* чертите ѝ (насън човек *вижда* ли, или *знае*?): сънувам мечтата си за нея, не сънувам нея. И пред снимката е същото усилие както в съня, същият сизифовски труд: напрегнато изкачване към същността и после спускане, без да си успял да я зърнеш, и след това отново.

И все пак в тези снимки на майка ми имаше винаги едно запазено, съхранено място: светлината на очите ѝ. За момента това бе съвсем физическо лъчение, фотографски отпечатък на цвят, синьо-зеленото на зениците ѝ. Но тази светлина вече представляваше един вид посредничество, което ме отвеждаше към същинска самоличност, към гения на обичаното лице. Освен това, колкото и несъвършена да беше, всяка от тези снимки изразяваше точното чувство, което сигурно е изпитвала, когато е „позволявала" да я снимат: майка ми „се оставяше" на фотографията, опасявайки се отказът ѝ да не мине за „стойка"; тя издържаше изпитанието на заставането пред обектива (неизбежно действие) *сдържано* (но без нищо от театралната предвзетост на примирението или цупенето); защото винаги е съумявала да замести една нравствена ценност с по-висша, гражданска ценност. Тя никога не се сражаваше с образа си, както аз с моя: тя не се *предполагаше*.

28.

Отивах сам в апартамента, където наскоро бе починала, и една по една разглеждах под лампата снимките на майка ми, малко по малко се

връщах назад във времето с нея, търсех истината за лицето, което бях обичал. И я открих.

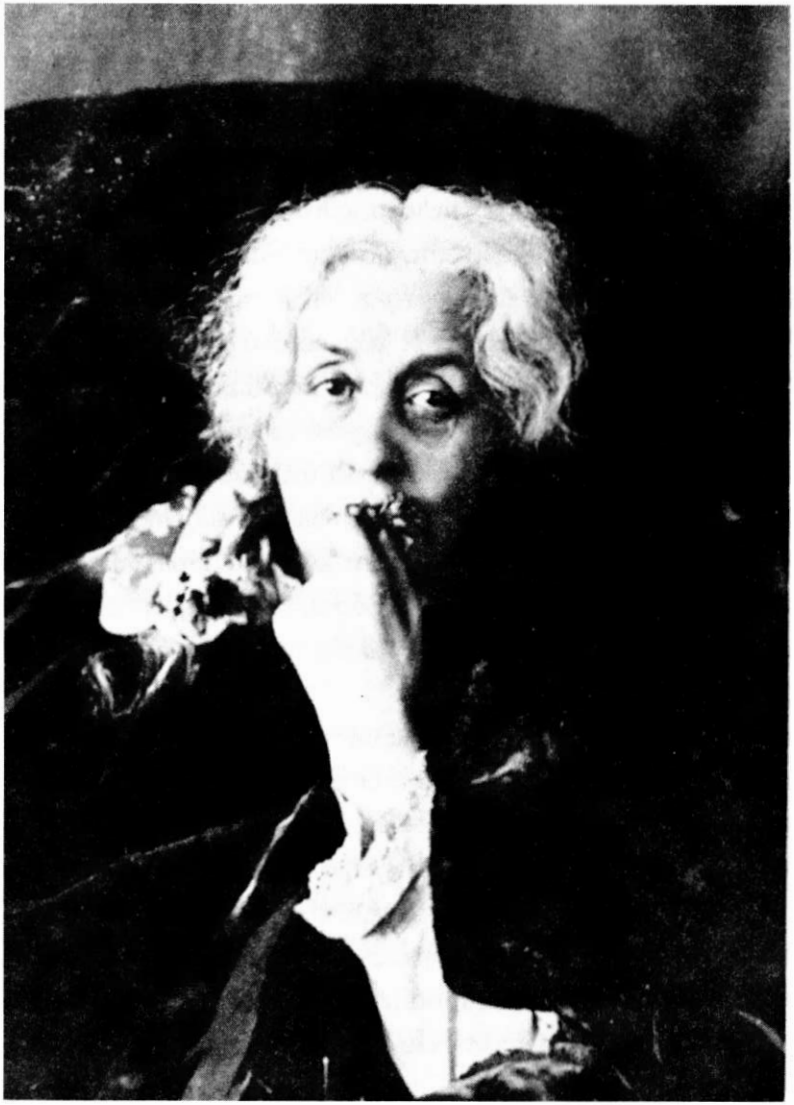
Снимката беше много стара. Подлепена на картон, с изпомачкани ъгли, в избледняла сепия, с две деца, едва различими едно до друго на дървено мостче под стъкления покрив на една зимна градина. Майка ми е петгодишна (1898 г.), брат ѝ – на седем. Той е облегнат с гръб на перилото, протегнал настрани ръка; тя е по-далеч, по-дребна, изцяло във фас; усеща се как фотографът ѝ е казал: „Ела по-напред, за да се виждаш"; събрала длани, които се държат с по едно пръстче в непохватен и типичен детски жест. Братчето и сестричето, обединени, както знаех, от отдалечаването между родителите, които малко след това се развеждат, изправени едно до друго, самички сред листата и палмите в оранжерията (това е домът, където е родена майка ми, в Шенвиер на Марна).

Гледах момиченцето и най-сетне откривах моята майка. Лъчезарността на лицето, простодушната поза на ръцете, мястото, заето послушно без пъчене и без дърпане, накрая и изражението, отличаващо я като Доброто от Злото от малката истеричава госпожичка, от предвземащата се кукла, която си играе на голяма – всичко това изграждаше образа на самостойна *невинност* (ако приемем думата в смисъл на „не умея да вредя") и превръщаше фотографската поза в невъзможния парадокс, който тя цял живот бе въплъщавала: налагаща се мекота. В този образ на малкото

момиче разчитах добротата, изтъкала от самото начало и завинаги същността ѝ, без да бъде наследена от никого; как тази доброта е произлязла от несъвършени родители, недостатъчно обичащи, накратко – от едно семейство? Добротата ѝ беше извънредна, не се вписваше в система или поне бе на границата на някакъв морал (евангелски например); най-добре може би ще я охарактеризирам с тази подробност (съвсем не изключителна): през целия ни съвместен живот нито веднъж не ми направи „забележка". Това изключително и особено обстоятелство, така абстрактно от гледна точка на един образ, въпреки всичко присъстваше в лицето ѝ на току-що намерената от мен снимка. „Не точен образ, а точно образът" – казва Годар. Но болката ми се нуждаеше от точен образ, образ, едновременно правдив и правилен – само образ, но точен. Такава беше за мен *Снимката от зимната градина*.

Този път снимката ми даваше толкова сигурно чувство, колкото споменът, както го е изпитал Пруст, когато се навел веднъж да си събуе обувките и ненадейно в паметта му изплувало истинското лице на баба му, „чиято жива реалност за пръв път откривах в неволен и пълен спомен". Неизвестният фотограф от Шенвиер на Марна се превръщаше в посредник на една истина подобно на Надар, направил на майка си (или на жена си, не се знае) една от най-прекрасните снимки изобщо; той е произвел извънредна снимка, надхвърляща онова, което техническата същина на фотографията

Proust, II, 756



« Кой е според вас най-големият фотограф в света?

– Надар. »

Надар : Майката или жената на твореца.

е в състояние да обещае. Или (опитвам се да изразя тази истинност) *Снимката от зимната градина* е за мен като последната музика, написана от Шуман преди края му, онази първа *Утринна песен*, която така прилепва и към същината на майка ми, и към болката от смъртта ѝ; не бих могъл да изразя тази близост освен с безкрайна редица прилагателни; спестявам я, убеден обаче, че тази снимка събира всички възможни предикати, съставлявали същността на майка ми, чиито липси или частични повреди ме караха да се връщам към другите ѝ снимки, оставили ме неудовлетворен. Тези снимки, които феноменологията би нарекла „някакви" предмети, бяха само аналози, пробуждащи единствено нейната идентичност, но не и истината ѝ; докато *Снимката от зимната градина* е същностна, за мен тя утопично осъществява *невъзможното познание за неповторимото същество*.

29.

Не можех повече да пренебрегвам в размислите си следното: бях открил тази снимка, връщайки се във Времето. Гърците влизали в Смъртта заднешком: пред тях било миналото им. Така и аз се върнах назад в един живот, не моя, а на тази, която обичах. Тръгнах от последния ѝ образ, за-

печатал лятото преди смъртта ѝ (толкова уморена и благородна, седнала пред вратата на нашия дом, заобиколена от приятелите ми), и стигнах, връщайки се три четвърти век назад, до образа на едно дете: взирам се интензивно в Самостойното Добро на детството, на майката, на майката дете. Несъмнено така я губех два пъти, в крайната умора и в първата ѝ снимка, за мен последната; но и тогава всичко се разклащаше и най-сетне я намирах *като в нея самата*...

Изживях наяве това разместване на Снимката (на подредбата на снимките). В края на живота ѝ, малко преди да разгледам снимките и да открия *Снимката от зимната градина*, майка ми беше съвсем изнемощяла. Живеех в нейната немощ (невъзможно ми бе да участвам в здравия и силен свят, да излизам вечер, отвращаваха ме всякакви светски прояви). Докато боледуваше, се грижех за нея, подавах ѝ любимата купичка с чай, защото ѝ беше по-лесно да пие от нея, отколкото от чаша, тя се бе превърнала в моя малка дъщеря, беше за мен онова изначално дете от първата си снимка. У Брехт по силата на преобръщане, на което някога се възхищавах, синът възпитава (политически) майката; аз никога не съм възпитавал майка ми, не съм я въвеждал в нищо; в известен смисъл никога не съм ѝ „говорил", не съм се впускал в „дискурс" пред нея, за нея; мислехме, без да си го казваме, че лековатата незначителност на езика, отстраняването на образите сигурно са самото пространство на любовта, нейната музика. Нея, силна-

та, превърнала се в мой вътрешен закон, накрая изживявах като своя женска рожба. Така по мой начин разрешавах Смъртта. Ако Смъртта, както
Morin, 281 са заявявали толкова много философи, е суровата победа на вида, ако частното умира в полза на универсалното, ако, след като се възпроизведе в различно от него същество, индивидът умира, отричайки и отминавайки себе си, аз, недалият потомство, в болестта ѝ дадох живот на майка ми. След като тя умря, вече нямам никакво основание да се вкопчвам в хода на Висшето живеещо (вида). Моята частност вече никога не ще успее да се универсализира (освен утопично, чрез писането, чийто проект оттогава би трябвало да се превърне в единствената цел на живота ми). Оставаше ми само да чакам пълната си, недиалектична смърт.

Ето това разчитах в *Снимката от зимната градина*.

30.

Нещо като същина на Фотографията плуваше в тази отделна снимка. Затова реших да „изведа" цялата Фотография („естеството" ѝ) от единствената със сигурност съществуваща за мен снимка, един вид да я превърна в пътеводител при моето последно проучване. Всички снимки на света об-

разуват един Лабиринт. Знаех, че в центъра на този Лабиринт ще открия само тази единствена снимка, сбъдваща думите на Ницше: „Лабиринтовият човек никога не търси истината, а само своята Ариадна." *Снимката от зимната градина* бе моята Ариадна не като водителка към нещо скрито (чудовище или имане), а защото можеше да ми каже от какво е направена нишката, която ме тегли към Фотографията. Разбрах, че нататък трябваше да изследвам видимостта на Фотографията не от гледна точка на насладата, а по отношение на онова, което романтично ще нарека любов и смърт.

(Не мога да покажа *Снимката от зимната градина*. Тя съществува единствено за мен. За вас ще бъде само обикновена снимка, една от хилядите прояви на „нещо си"; по никакъв начин не може да бъде видимият предмет на едно знание; не може да породи обективност в положителния смисъл на думата; най-много да заинтересува вашия *studium*: епоха, облекло, фотогеничност; но за вас в нея няма рана.)

31.

В началото си бях изградил един принцип: да не свеждам субекта, какъвто съм пред някои снимки, до безплътния, безчувствен *socius*, с който се занимава науката. Този принцип ме задължаваше да „забравя" две институции: Семейството, Майката.

Един непознат ми писа: „Изглежда, подготвяте албум за семейните снимки" (причудлив е пътят на мълвата). Никакъв албум, никакво семейство. От много отдавна семейството за мен е майка ми и до мен брат ми; нищо друго и в отсамното, и в отвъдното (като махнем някой спомен за баба и дядо): нито един „братовчед", тази толкова важна за създаването на семейна група фигура. Впрочем крайно ми е неприятен научният подход към семейството, сякаш то е само сплитане на принуди и ритуали: или се кодира като група на непосредствена принадлежност, или се превръща във възел от конфликти и отхвърляния. Сякаш нашите учени не могат да приемат, че има семейства, „които се обичат".

И както не искам да сведа моето семейство до Семейството, така не желая да превръщам майка ми в Майката. Докато четях няколко основни труда, установих, че те убедително могат да се приложат към моя случай: в коментарите си за Фройд (*Моисей*) Ж.-Ж. Гу обяснява, че юдаизмът отхвърля изображенията, за да се обезсили опасността от

обожествяване на Майката; а християнството, позволявайки изобразяването на майчината женственост, прекрачва през строгостта на Закона заради Въображаемото. Макар и идващ от религия без изображения, в която Майката не е обожествена (протестантството), но несъмнено културно оформен от католическото изкуство, пред *Снимката от зимната градина* се отдавах на Изображението, на Въображаемото. Както разбирах общото в моя случай, така, разбирайки го, бягах от него. В Майката имаше някакво лъчисто, неотстранимо ядро: майка ми. Смята се, че трябва особено да страдам, защото съм живял цял живот с нея; но страданието ми идва заради *онази, която тя беше;* и тъкмо защото тя беше онази, живях с нея. Към Майката като Благо тя добавяше милостта да е отделна душа. Мога да кажа подобно на Прустовия разказвач при смъртта на баба му: „Държах не просто да страдам, а да зачета оригиналността на своето страдание"; защото тази оригиналност отразява онова абсолютно несводимо в нея и затова веднъж завинаги загубено. Казват, че с неусетното си действие жалейката бавно изличава болката; не можех и не мога да го повярвам; защото за мен Времето премахва вълнението от загубата (вече не плача) и толкоз. Всичко друго си остава непроменено. Защото съм загубил не една Фигура (Майката), а едно същество; дори не същество, а едно *качество* (душа): не нужното, а незаменимото. Мога да живея без Майката (всички го правим

Proust, II, 759

рано или късно); но животът, който ми остава, със сигурност до края ще е *неокачествим* (без качество).

32.

Онова, което забелязах в началото пътьом, без помощта на метод – че всяка снимка е, така да се каже, единосъща с референта ѝ, – сега го откривам наново, увлечен от истинността на образа. Тъй че оттук насетне трябва да приема преплитането на два гласа: на баналността (казването на онова, което всеки вижда и знае) и на частното (отстраняването на тази баналност от цялостния порив на една принадлежаща само на мен емоция). Все едно се опитвах да открия естеството на глагол без инфинитив, срещан без време и без наклонение.

Отначало трябваше добре да разбера и ако е възможно, добре да изразя (дори да е нещо просто) с какво Референтът на Фотографията се различава от референта на другите изобразителни системи. Наричам „фотографски референт" не *факултативно* реалното нещо, към което отпраща един образ или знак, а *задължително* реалното нещо, сложено пред обектива, без което не би имало фотография. Живописта може да наподобява

реалността, без да я е виждала. Речта съчетава знаци, които имат, разбира се, референти, но те може да са – и в повечето случаи са – „химери". За разлика от тези наподобявания във Фотографията никога не мога да отрека, че *нещото е било там*. Позицията е съчетание на два елемента: реалност и минало. И след като тази принуда съществува само за нея, по силата на редукция трябва да я приемем за самата същност, за *ноема* на Фотографията. Като намерение в една снимка (още не става дума за кино) не отделям нито Изкуството, нито Съобщението, а Референцията, основополагащата категория във Фотографията.

Името на фотографската ноема следователно е *„Това-е-било"*, или още Неумолимост. На латински (необходим педантизъм, защото осветлява нюансите) думата би била *interfuit*: това, което виждам, се е намирало там, в мястото между безкрая и субекта (*operator*-а и *spectator*-а); било е там и все пак незабавно отделено; било е абсолютно, неопровержимо присъстващо и същевременно вече пропуснато. Това изразява глаголът *intersum*.

Възможно е при всекидневното бълване на снимки и безбройните видове интерес, който те, изглежда, предизвикват, ноемата *„Това-е-било"* да бъде не отхвърлена (с една ноема това е невъзможно), но изживяна в безразличие, като подразбираща се черта. От това безразличие ме пробуди *Снимката от зимната градина*. По силата на парадоксален порядък, след като обикновено човек се уверява в нещата, преди да ги обяви за „верни",

под въздействието на ново за мен изживяване, на наситеността, стигнах до истинността на образа, до реалността на произхода му; смесих истинност и реалност в една обща емоция, разполагайки в това смесване естеството – гения – на Фотографията, след като нито един рисуван портрет, при условие че ми се стори „верен", не може да ме убеди, че референтът му действително е съществувал.

33.

Мога да го кажа и по друг начин: естеството на Фотографията се основава върху позирането. Не е важно физическото му времетраене; дори да е една милионна част от секундата (капката мляко на Х. Д. Еджъртън), винаги е имало позиране, защото то не бележи тук поведението на мишената, нито дори някаква техника на *Operator*-а, а обозначава „намерение" за прочит: докато гледам една снимка, фатално включвам в погледа си мисълта за мига, колкото и кратък да е бил, когато нещо реално се е озовало неподвижно пред окото. Връщам неподвижността на сегашната снимка към отминалото заснемане и това спиране е позирането. Така се обяснява защо ноемата на Фотографията секва, когато тази Фотография оживее и ста-

не кино: в Снимката нещо *е кацнало* пред една дупчица и е останало там завинаги (такова чувство имам); а в киното нещо *е преминало* пред същата дупчица: позирането е отнесено и отречено от продължителната серия образи – това е друга феноменология и следователно начало на друго изкуство, макар произтичащо от първото.

Във Фотографията присъствието на нещото (в някакъв отминал миг) никога не е метафорично; както не е метафоричен животът му при одушевените твари, освен ако не са фотографирани трупове; а тогава снимката става ужасна, защото удостоверява, ако може да се каже, че трупът е жив *в качеството му на труп*: това е живият образ на нещо умряло. Защото неподвижността на снимката като че ли е резултат от порочно смесване на две понятия: Реалното и Живото – удостоверявайки, че обектът е бил реален, тя измамнически ни кара да повярваме, че е жив по силата на уловка, която ни подтиква да припишем на Реалното абсолютно превъзходна, сякаш вечна стойност; но пък отнасяйки това реално към отминалото (*„това е било“*), внушава, че то вече е мъртво. Затова по-добре е да се каже, че неподражаемата особеност на Фотографията (нейната ноема) е, че някой е видял референта (дори ако е предмет) *от плът и кръв* или *лично*. Впрочем исторически Фотографията започва като изкуство на Личността: на идентичността ѝ, на граждански присъщото ѝ, на онова, което може да наречем във всякакъв смисъл *големеене* на тялото.

И тук отново от феноменологична гледна точка киното започва да се отделя от Фотографията; защото киното (игралното) смесва две позиции: двете *„това-е-било“* – на актьора и на ролята, така че (което никога не изпитвам пред картина) не мога да гледам за пръв или за *n*-ти път в даден филм актьори, за които зная, че са покойници, без известна меланхолия – самата меланхолия на Фотографията. (Същото чувство изпитвам, когато слушам гласовете на починали певци.)

Отново се сещам за портрета на Уилям Казби, „родения като роб“, направен от Ейвидън. Ноемата тук е наситена; защото онзи, когото виждам тук, *е бил* роб: той удостоверява, че робството е съществувало не чак толкова отдавна; удостоверява го не чрез исторически свидетелства, а чрез нова категория доказателства, в известен смисъл експериментални, макар да става дума за миналото, и вече не само индуктивни: доказателство-по-свети-Тома-желаещ-да-пипне-възкръсналия-Христос. Спомням си, че дълго време пазех една изрязана от списание снимка – отдавна изгубена като всяко грижливо скътано нещо, – на която се виждаше продажба на роби: господарят с шапка, прав; робите с препаски, насядали. Повтарям: снимка, не гравюра; детският ми ужас и омая идваха от *сигурността*, че това е било: не е въпрос на точност, а на реалност – нямаше историк посредник, робството бе представено без посредничество, фактът бе удостоверен *без метод*.

34.

Често се казва, че художниците са изобретили Фотографията (завещавайки ѝ кадрирането, албертинската перспектива и оптиката на *camera obscura*). Аз казвам: не, химиците са я изобретили. Защото ноемата *„Това е било“* става възможна едва в деня, когато едно научно обстоятелство (откриването на светочувствителността на някои съединения на среброто) позволява да се уловят и непосредствено да се запечатат лъчите, отразени от неравно осветения предмет. Снимката е буквално излъчване на референта. От едно реално тяло, което е било там, са тръгнали лъчи, които ме докосват, както съм тук; няма значение продължителността на предаването; снимката на отишло си същество стига до мен подобно на лъчите на изчезнала звезда. Един вид пъпна връв свързва тялото на фотографираното нещо с моя поглед: макар и неосезаема, светлината тук е пространството от плът, кожа, която споделям с фотографирания или фотографираната. Sontag, 173

Изглежда, на латински „снимка“ би трябвало да се каже *imago lucis opera expressa,* тоест образ, разкрит, „показан“, „получен“, „извлечен“ (като сока от лимона) чрез действието на светлината. И ако Фотографията принадлежеше към свят, незагубил изцяло чувствителността си към мита, непременно бихме се зарадвали на богатството на символа: обичаното

тяло е обезсмъртено с посредничеството на един благороден метал, среброто (памет и лукс), а да добавим и алхимичната представа, че подобно на всички други и този метал е жив.

Изпадам в очарование (или се натъжавам) от съзнанието, че Някогашното нещо чрез непосредствените си излъчвания (луминисценции) реално е докосвало повърхността, която моят поглед на свой ред докосва, и вероятно затова не обичам Цвета. На анонимен дагеротип от 1843 г. в медальон са изобразени мъж и жена, впоследствие оцветени от работещ към ателието на фотографа миниатюрист: всеки път оставам с чувството (без значение как е в реалността), че по същия начин във всяка снимка цветът е слой, нанесен допълнително върху изначалната истина на Черно-Бялото. Цветът според мен е ненужно труфило, гримиране (като на труповете). Защото ценя не „живота" на снимката (чисто идеологическо понятие), а увереността, че заснетото ме докосва с истинските си лъчи, а не с добавена светлина.

(Тъй че за мен, макар и избледняла, *Снимката от зимната градина* си остава съкровищница от лъчите, излъчени от моята майка – дете, от косите ѝ, от кожата ѝ, от роклята и погледа ѝ *през онзи ден*.)

35.

Фотографията не припомня миналото (нищо Прустовско няма в една снимка). Въздействието ѝ върху мен е не възстановяване на нещо премахнато (от времето или разстоянието), а удостоверяване, че това, което виждам, наистина е било. Всъщност това е скандално следствие. Фотографията винаги *ме удивлява* и удивлението ми е трайно и подновяващо се. Може би това удивление и тази повторяемост са свързани с някаква религиозна същност, от която съм омесен; нищо не може да се направи – Фотографията има нещо общо с възкресението: дали не може да се каже за нея същото, което византийците твърдят за отпечатания върху Торинската плащеница образ на Христос – че е неръкотворен, *acheïropoïétos*?

Ето полски войници на стан в някакво село (Кертеш, 1915 г.); нищо необичайно освен това, което нито една реалистична картина не би могла да ми даде – че *те са били там*; виждащото се не е спомен, измислица, реконструкция, къс от булото на Мая, каквито изкуството неудържимо предлага, то е реалността в минало състояние: едновременно миналото и реалността. Онова, с което Фотографията захранва моя дух (но без да го засити), е чрез кратък акт, чийто трус не може да превърне в мечта (вероятно това е определението за *сатори*), да предаде простата загадка на едновременното съществуване. Една анонимна снимка представя женитба (в Ан-

глия): двайсет и пет души на различна възраст, две малки момиченца, бебе; прочитам датата и пресмятам: 1910 г., значи всички са вече покойници с изключение може би на двете момиченца и бебето (днес възрастни дами, господин на преклонна възраст). Докато гледам плажа в Биариц от 1931 г. (Лартиг) или Моста на изкуствата (Пон де-з-ар) в Париж от 1932 г. (Кертеш), си казвам: „Може би съм бил там"; може би един от къпещите се или разхождащите се съм аз, през един от онези летни следобеди, когато вземах трамвая от Байон до Големия плаж, или в неделя сутрин, когато излизах от нашия апартамент на улица „Жак Кало" и минавах по моста, за да стигна до храма в Семинарията (това е християнският период на юношеството ми). Датата е част от снимката – не защото посочва някакъв стил (това не ме засяга), а защото ни кара да вдигнем глава, да направим равносметка на живота и смъртта, неумолимото гаснене на поколенията: *възможно е* ученичето Ернест, заснето през 1931 г. от Кертеш, да е още живо. (Къде? Как? Какъв роман!) Аз съм ориентирът на всяка снимка и затова тя ме кара да се удивлявам, като ми задава основен въпрос: защо живея *тук и сега*? Несъмнено повече от всяко друго изкуство Фотографията полага едно непосредствено присъствие в света – съ-присъствие; и това присъствие е не само с политически характер („да участва чрез образа в съвременни събития"), но и с метафизичен. Флобер се надсмива (надсмива ли им се наистина?) над Бувар и Пекюше, когато те разсъждават какво са небето,

« Възможно е Ернест да е още жив. Къде? Как? Какъв роман! »

А. Кертеш : Ернест, Париж, 1931.

звездите, времето, животът, безкраят и т. н. Такъв род въпроси ми задава Фотографията: въпроси, изхождащи от една „глупава" или проста метафизика (заплетени са отговорите) – може би истинската метафизика.

36.

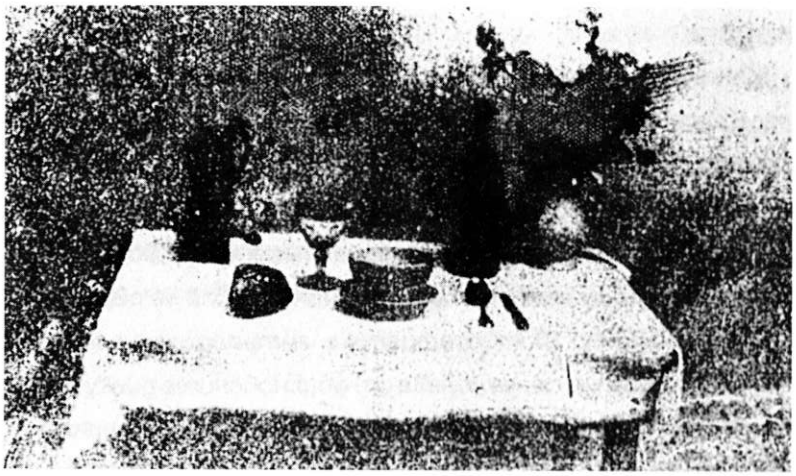
Фотографията не казва (непременно) *онова, което вече го няма*, а само и със сигурност *онова, което е било*. Отликата е решаваща. Пред една снимка съзнанието не поема на всяка цена по носталгичния път на спомена (колко много снимки са извън индивидуалното време), но пред всяка една съществуваща снимка поема пътя на сигурността: същността на Фотографията е, че приподписва представеното. Веднъж един фотограф ми изпрати моя снимка, за която независимо от усилията си не можах да си спомня къде е била направена; взирах се във вратовръзката, в пуловера, за да се сетя по какъв повод съм ги носил; напразно. И въпреки всичко, *само защото това беше снимка*, не можех да отрека, че съм бил *там* (дори да не знам *къде*). От това разминаване между увереността и забравата получих нещо като световъртеж, криминален страх (темата на *Blow-up** не бе да-

* *Фотоувеличение* – филм на Микеланджело Антониони – бел. прев.

леч); тръгнах на изложбата като на разследване, за да науча най-сетне онова, което не знаех за себе си.

Нито един писмен текст не е способен да ми даде тази увереност. Злочестината (може би и сластта) на речта е, че не може да се самоудостовери. Ноемата на речта вероятно е тъкмо тази немощ, или, за да говорим позитивно, речта по природа е фикционална; опитът да се направи речта нефикционална изисква огромен набор от мерки: призоваване на логиката или поне на заклеването; докато Фотографията е безразлична към продълженията: тя не измисля, тя е самата самоудостовереност; ограничените нагласявания, които допуска, не подлежат на автентизиране, а са си, напротив, трикове: фотографията се труди само когато мами. Това е предсказание наопаки: като на Касандра, но с обърнати към миналото очи, тя никога не лъже – или по-скоро поради *тенденциозната* си природа може да излъже за смисъла на нещото, но никога за съществуването му. Безсилна е спрямо глобалните идеи (спрямо фикцията) и едновременно силата ѝ надвишава всичко, което човешкият дух може, могъл е да измисли, за да ни увери в реалността – но и тази реалност никога не е нещо повече от случайност (*„така и нищо повече“*).

Всяка снимка е удостоверяване на присъствие. Това удостоверяване е новият ген, който откриването на фотографията внася в семейството на образите. Първите снимки, съзерцавани от човек (Нипс пред *Подредена-*



Първата снимка

Н. Ниепс : Подредената маса, около 1822.

та маса например), вероятно са му изглеждали досущ като рисунка (заради *camera obscura*); и все пак той *е знаел*, че пред него е мутант (един марсианец може и да прилича на човек); съзнанието му е разполагало срещнатия обект извън всякаква аналогия, като ектоплазма на „онова, което е било": нито образ, нито реалност, а наистина нова същност – реалност, която не може повече да се пипне.

Може би е несломима съпротивата ни да вярваме в миналото, в Историята, освен под формата на мит. Фотографията за пръв път побеждава тази съпротива: отсега миналото ще е толкова сигурно, колкото и настоящето; онова, което се вижда на хартията, е толкова истинско, колкото и онова, което докосваме. Тъкмо пришествието на Фотографията – а не, Legendre
както се твърди, на киното – разделя историята на света.

Тъкмо защото Фотографията е антропологически нов обект, би трябвало, струва ми се, да убягва от обикновените дискусии за изображенията. Модна днес сред коментаторите на Фотографията (социолози и семиолози) е семантичната относителност: няма „реалност" (голямо презрение към „реалистите", които не виждат, че снимката винаги е кодирана), а само изкуственост – *Тезис*, не *Физис*. Фотографията – заявяват те – не Beceyro
е *аналогон* на света; представяното от нея е изкуствено, защото фотографската оптика се подчинява на албертинската оптика (изцяло историческа), а запечатването на кадъра превръща триизмерния обект в двуиз-

мерно изображение. Този спор е безсмислен: нищо не може да попречи на Фотографията да е аналогична; ала същевременно ноемата на Фотографията ни най-малко не е в аналогията (черта, която споделя с всички видове изображения). Реалистите, към които принадлежа и аз и вече принадлежах, когато обявих, че Фотографията е изображение без код – макар очевидно при разчитането ѝ да се намесват кодове, – ни най-малко не приемат снимката като „копие" на реалното, а като излъчване на *миналото реално*: *магия*, а не изкуство. Питането дали фотографията е аналогична или кодирана, е съвсем неподходяща посока за анализ. Съществената е, че снимката притежава констативна сила и че констативността на Фотографията цели не предмета, а времето. От феноменологична гледна точка във Фотографията удостоверителните възможности надвишават изобразителните.

37.

Всички автори са единодушни, твърди Сартр, когато говорят за оскъдността на образите, съпровождащи четенето на един роман: ако романът ме завладее, липсва ментален образ. На *Малко-Образа* на четенето отговаря *Всичко-Образа* на Снимката; не само защото тя е вече сама

по себе си образ, а защото този твърде специален образ се представя за пълен – *цял*, можем да кажем, играейки с думата. Фотографският образ е пълен, претъпкан: няма повече място, нищо не може да се прибави.

В киното, макар че материята му е фотографска, снимката не притежава тази запълненост (за негово щастие). Защо? Защото увлечената в поток снимка е непрекъснато тласкана, теглена към други огледи; в киното несъмнено винаги има фотографски референт, но той се плъзга, не пледира за реалност, не изтъква старото си съществуване; той не се закача за мен, не е *призрак*. Подобно на реалния филмовият свят се крепи от презумпцията, „че опитът ще продължава постоянно да протича по същия конститутивен принцип"; докато Фотографията прекъсва „конститутивния принцип" (това е изненадата при нея); тя е *без предстояще* (това е патетиката, меланхолията ѝ); в нея няма устременост, докато киното е устремено и затова ни най-малко меланхолично. (Какво е тогава? Просто „нормално", като живота.) Неподвижната Фотография се връща от представянето към задържането. Husserl

Мога да го кажа и другояче. Ето отново *Снимката от зимната градина*. Сам съм пред нея, с нея. Обръчът е затворен, изход няма. Страдам неподвижен. Ялово, жестоко безсилие: не мога да *трансформирам* мъката си, не мога да отклоня погледа си; никаква култура не ми помага да изговоря това страдание, което изцяло изживявам в докосването до завършеността

на образа (затова независимо от кодовете ѝ не мога да *прочета* една снимка): Фотографията – моята Фотография – е без култура: когато страда, нищо в нея не може да превърне мъката в траур. И ако диалектиката е мисълта, която овладява тленността и превръща отрицанието на смъртта в способност за работа, то Фотографията е недиалектична: тя е изроден театър, в който смъртта не може да „се съзерцава", да се разбира и да се интериоризира; или още: мъртвият театър на Смъртта, гасненето на Трагичното; тя изключва всякакво пречистване, всеки *катарзис*. Готов съм да обожавам Образ, Картина, Статуя, но снимка? Не мога да я включа в ритуал (на масата ми, в албум), освен ако по някакъв начин не избягвам да я гледам (или избягвам тя да ме гледа), съзнателно развенчавайки непоносимата ѝ пълнота, и чрез самото си невнимание я прибавя към съвсем друг вид фетиши: иконите в гръцките църкви, които хората целуват през гладкото стъкло, без да ги виждат.

Lacoue-Labarthe, 187

Във Фотографията обездвижването на Времето се удава само като прекомерност, чудовищност: Времето е затлачено (оттук приликата с Живата Картина, чийто митологичен прототип е заспиването на Спящата красавица). Това, че Снимката може да е „модерна", омесена в най-горещото всекидневие, не пречи в нея да има една загадъчна точка на несегашност, странен застой, самата същина на *спирането* (четох, че жителите на село Монтиел в провинция Албасете така си живеят, закрепени за едно

Gayral, 217

спряло някога време, като в същото време четат вестници и слушат радио). Не само че Снимката никога не е по същество спомен (чието граматическо изражение би трябвало да е миналото свършено, докато времето на Снимката е по-скоро едно минало неопределено), но и го обездвижва, много бързо се превръща в контраспомен. Веднъж приятели говореха за детските си спомени; те си ги имаха, докато аз, току-що откъснал очи от старите си снимки, вече нямах. Сред тези снимки не бих могъл да се утеша със стиховете на Рилке: „Сладки като спомена, мимозите къпеха стаята" – Снимката не „къпе" стаята: няма в нея мирис, няма музика, има само *изваденото от орбита нещо*. Фотографията е насилница: не защото показва насилие, а защото всеки път *насилствено изпълва погледа* и нищо в нея не може да се отхвърли или трансформира (това, че можем понякога да я наречем нежна, не отрича насилничеството ѝ; повечето хора казват, че захарта е сладка; за мен тя насилва).

38.

Всички млади фотографи в света, посветили се на улавянето на сегашното, дори не подозират, че са дейци на Смъртта. Това е начинът, по

който нашето време приема Смъртта: с отричащото алиби на живото захласване, на което Фотографът е един вид професионалист. Защото Morin, исторически Фотографията навярно е свързана със „смъртната криза", 281 започнала през втората половина на XIX век; и аз специално бих предпочел наместо непрекъснато да вмествам появата на Фотографията в социалния и икономическия контекст, да изследвам антропологичната връзка между Смъртта и новия образ. Защото Смъртта в едно общество би трябвало да е някъде; ако вече не е (или е по-малко) в религиозното, трябва да е другаде: може би в образа, произвеждащ Смъртта, когато се стреми да запази живота. Съвременничка на отстъплението на ритуалите, Фотографията може би съответства на нахлуването в нашето общество на една асимволична, извънрелигиозна, извънобредна Смърт, нещо като внезапно потъване в буквалната Смърт. *Живот / Смърт*: парадигмата се свежда до просто щракване, онова, което разделя първоначалната поза от окончателната хартия.

С Фотографията навлизаме в *плитката Смърт*. Веднъж на излизане от лекция някой ми каза пренебрежително: „Вие говорите плитко за Смъртта." Сякаш ужасът от Смъртта не е тъкмо в плиткостта ѝ! Ужасът е в това: няма какво да се каже за смъртта на онзи, когото най-много обичам, няма какво да се каже за снимката му, която съзерцавам и не мога да задълбоча, да трансформирам. Единствената „мисъл", която мога да имам, е,

че в края на тази първа смърт е вписана моята собствена смърт; между двете – нищо повече от чакане; нямам друго средство освен тази *ирония*: да говоря за „няма какво да се каже".

Мога да трансформирам Снимката единствено в отпадък: или в чекмеджето, или на боклука. Тя споделя участта на хартията (нетрайността), но дори и фиксирана върху по-устойчиви опори, не става по-малко смъртна: подобно на жив организъм тя се ражда с избуяващите сребърни гранули, цъфти за момент и след това остарява. Прояждана от светлината и влагата, бледнее, линее, изчезва; остава само да бъде изхвърлена. Древните общества правели така, че споменът, заместник на живота, да е вечен или поне Паметникът – нещото, изразяващо Смъртта, да е вечен. Но с превръщането на смъртната Фотография в основен и сякаш естествен свидетел на „това, което е било", съвременното общество отрича Паметника. Парадокс: една и съща епоха изобретява и Историята, и Фотографията. Но Историята е памет, изработена по положителни предписания, чист интелектуален дискурс, отмахващ митичното Време; а Фотографията е сигурно, но мимолетно свидетелство; в резултат днес всичко предразполага нашия род към едно безсилие: скоро да не е в състояние емоционално или символично да си представи *трайността* – ерата на Фотографията е и ерата на революциите, протестите, атентатите, експлозиите, с една дума, на нетърпенията и на всичко, отричащо зреенето. И несъмнено почу-

дата от *„Това е било“* също ще изчезне. Тя вече е изчезнала. Не знам защо, но аз съм един от последните свидетели (свидетел на Неактуалното), а тази книга е архаичният му белег.

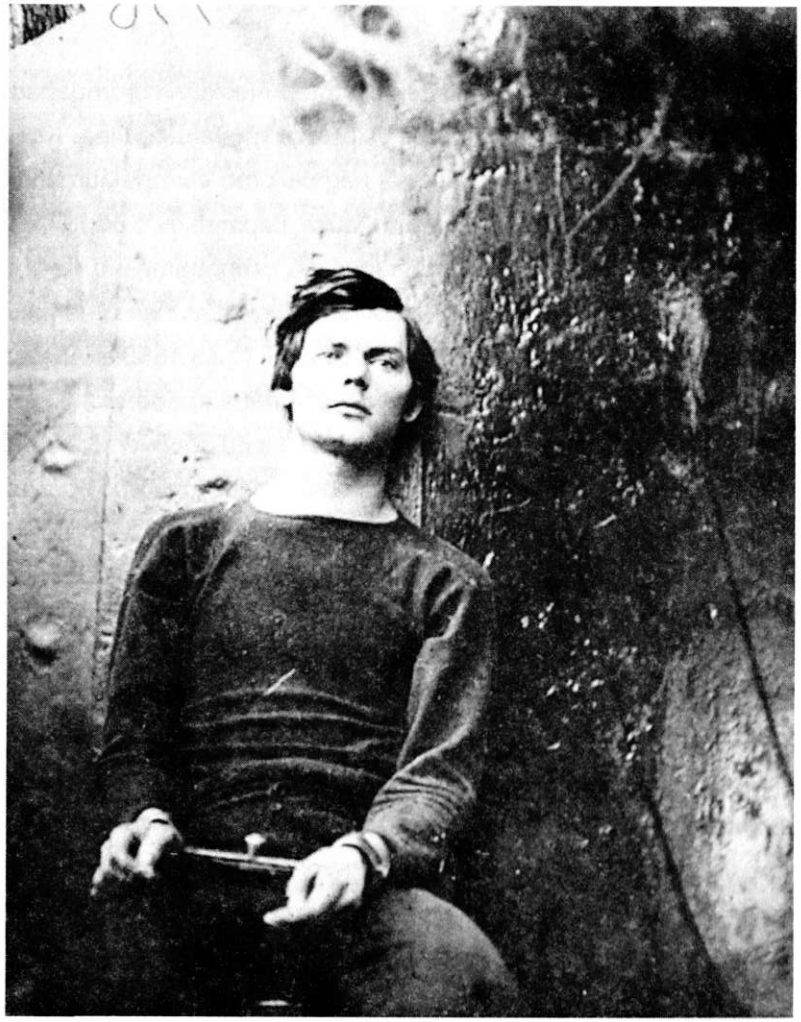
Какво ще изчезне с тази снимка, която жълтее, избледнява, изличава се и един ден ще бъде изхвърлена на боклука, ако не от мен – твърде съм суеверен за това, – то след смъртта ми? Не само „животът“ (това е било живо, позирало е живо пред обектива), но често дори... как да кажа – любовта. Пред единствената обща снимка на майка ми и баща ми, за които зная, че са се обичали, си мисля: любовта е като съкровище, което завинаги ще изчезне; защото, когато мен няма да ме има, няма кой да свидетелства за нея: ще остане единствено безразличната Природа. Това разкъсване е толкова остро, така нетърпимо, че, сам срещу съвремието си, Мишле измисля Историята като Изява на любов: увековечаване не само на живота, но и на това, което той нарича на своя демодиран днес речник Добро, Правда, Единство и т. н.

39.

По времето (в началото на тази книга – вече отдавна), когато се питах за привързването ми към някои снимки, ми се стори, че различавам поле на културен интерес (*studium*) от пресичащата понякога това поле нечакана пукнатина, наречена от мен *punctum*. Сега зная, че съществува и друг *punctum* (друга „стигма“) освен „детайла“. Този нов *punctum*, вече не форма, а интензивност, е Времето, разкъсващият патос на ноемата („*това-е-било*“), чистото му представяне.

През 1865 г. младият Луис Пейн прави опит да убие държавния секретар на САЩ У. Х. Сюард. Александър Гарднър е заснел в килията му осъдения, докато чака да го обесят. Снимката е красива, младежът също: това е *studium*-ът. Но *punctum*-ът е: *той ще умре*. Едновременно чета: *това ще бъде* и *това е било*; с ужас съзерцавам едно минало бъдеще със залог смъртта. Давайки ми абсолютното минало на позата, снимката ми казва и смъртта в бъдеще. Пробожда ме разкриването на тази равнозначност. Пред снимката на моята майка – дете си казвам: тя ще умре – потрепервам (като психотика на Уиникът) при мисълта *за нещастие, което вече се е състояло*. Независимо дали субектът е вече покойник или не, всяка снимка е това нещастие.

Този повече или по-малко заличен от обилието и разността на актуал-



Той е умрял и той ще умре.

Александър Гарднър : Портрет на Луис Пейн, 1865.

ните снимки *punctum* е съвсем ясен в историческите фотографии – в тях винаги има смазано Време: това е умряло и това ще умре. Колко живи са двете момиченца, зяпнали летящия над селото им примитивен аероплан (облечени са като моята невръстна майка, играят си с обръч)! Целият живот е пред тях; но те са и мъртви (днес) и следователно *вече* са мъртви (вчера). Всъщност дори не се нуждая от представянето на някакво тяло, за да изпитам шемета от смазаното Време. През 1850 г. Август Залцман снима пътя за Бейт-Лехем (според тогавашния правопис) в околностите на Йерусалим: само камениста почва и маслинови дръвчета; но три времена подлудяват съзнанието ми: моето настояще, Иисусовото време и времето на фотографа, всичко това под напора на „реалното" – а не чрез постройките на текста, фикционален или поетичен, на който никога не може да се вярва *до корен*.

40.

Поради неотменното присъствие на властния знак на моята бъдеща смърт всяка снимка, дори най-здраво свързаната наглед с възбудения свят на живите, вика всеки от нас, един по един, извън всяка обобщеност (но не

извън всяка трансцендентност). Впрочем снимките, освен в притеснителния церемониал на някои досадни вечери, се гледат насаме. Не ми понасят частните прожекции на филми (недостатъчно публика, недостатъчно анонимност), но пред снимките, които разглеждам, изпитвам необходимост да съм сам. Към края на Средновековието някои вярващи заменили колективното четене и молене с индивидуални четения и молитви – приглушени, вглъбени, съзерцателни, медитативни (*devotio moderna*). Такъв е, струва ми се, режимът на *spectatio*. Прочитът на общодостъпните фотографии в основата си винаги е индивидуален. Това е очевидно при старите („исторически") снимки, в които разчитам време, съвпадащо с моята младост, или с майка ми, или още по-назад – с предците ми, като проектирам там едно смущаващо битие, това на потомството, чийто завършек съм. Но това е вярно и за снимки, които на пръв поглед нямат никаква връзка, дори метонимична, с моето съществуване (например всички репортажни снимки). Всяка снимка се чете като частно явяване на нейния референт: епохата на Фотографията съответства на нахлуването на индивидуалното в публичното, или по-точно на създаването на нова социална ценност – публичност на частното: частното се консумира публично като такова (несекващата агресия на Пресата срещу частността на звездите и нарастващите затруднения на законодателството свидетелстват за този процес). Но тъй като частното е не само благо (регулирано от историческите закони за

собствеността), тъй като е и абсолютно скъпоценното, неотчуждимо място, където моят образ е свободен (освободен да се унищожи), тъй като е условието за една вътрешност, която, вярвам, се припокрива с моята истина, или, ако щете, с Неподатливостта, от която съм направен, с насъщна съпротива възстановявам разделението на *публично* и *частно*: искам да оглася вътрешността, без да предавам интимното. Изживявам Фотографията и живота, от който тя е част, в две области: от едната страна – Образите, а от другата – моите снимки; от едната страна – безгрижието, плъзгането, шумът, ненасъщното (дори да ме оглушава зловредно); от другата – изгарящото, раненото.

(Обикновено аматьорът е приеман като неузрял до твореца: такъв, който не може – или не иска – да се издигне до овладяването на една професия. Но в областта на фотографската практика аматьорът, напротив, е извисен професионалист: защото е най-близо до ноемата на Фотографията.)

41.

Щом една снимка ми харесва, щом ме вълнува, се задържам при нея. Какво правя през времето, когато оставам там? Гледам я, изследвам я,

сякаш искам да зная повече за нещото или за човека, които показва. Чезнещо в дъното на Зимната градина, лицето на майка ми е смътно, избледняло. В първоначалния си порив извиках: „Това е тя! Наистина е тя! Най-сетне тя!“ Сега искам да зная – и да мога съвършено да го изразя – защо, в какво това е тя. Имам желание да открoя с мисълта си обичаното лице, да го превърна в единствено поле за наситено наблюдение; имам желание да увелича това лице, за да го видя по-добре, за да го разбера по-добре, да позная истината му (понякога наивно възлагам такава задача на някоя фотолаборатория). Вярвам, че със „стъпаловидно“ увеличаване на детайла (във всеки нов негатив ще се появяват все по-дребни детайли) накрая ще стигна до същността на моята майка. Онова, което Мъри и Мейбридж са постигнали като *operator*-и, аз искам да постигна като *spectator*: разчленявам, увеличавам, ако може така да се каже, *забавям*, за да имам времето най-сетне да *узная*. Фотографията оправдава това желание, дори да не го задоволява: няма как да изпитам лудото желание да открия истината, ако ноемата на Снимката не е тъкмо *това е било* и ако не живея в илюзията, че е достатъчно да се разчисти повърхността на образа, за да се стигне до *стоящото отзад*: да изследвам, значи да обърна снимката, да проникна в дълбочината на веществото на хартията, да достигна обратната ѝ страна (за нас, западните хора, скритото е по-„истинско“ от видимото). Уви, колкото и да изследвах, нищо не открих: увеличението изкарва на преден план само зърни-

стостта на хартията – разрушавам образа за сметка на материята; а ако не увеличавам и се задоволя да изследвам, добивам единствено знание, открай време притежавано, още с първия поглед: че това наистина е било – пълният оборот на гайката до нищо не води. Пред *Снимката от зимната градина* аз съм нещастният мечтател, който напразно протяга ръце да сграбчи образа; аз съм Голо, когато крещи „Жалкият ми живот!", защото никога няма да научи истината на Мелизанда. (Мелизанда не крие, но не говори. Такава е Снимката: не умее да *изрече* онова, което ни показва.)

42.

Усилията ми са болезнени и ме е страх, защото понякога се доближавам и запламтявам: в еди-коя си снимка сякаш зървам очертанията на истината. Така става, когато оценя, че една снимка „прилича". Но премисля ли, ща не ща, се питам: кой на кого прилича? Приликата е съответствие – но на какво? На някаква самоличност. А тази самоличност е неуточнена, дори въображаема – дотам, че мога да продължа да говоря за „прилика", без изобщо да съм виждал модела. Така е с повечето портрети на Надар (или днес на Ейвидън): Гизо „си прилича", защото съответства на мита за

« Марселин Дебор-Валмор възпроизвежда с лицето си леко глуповатата доброта на своите стихове. »

Надар : Марселин Дебор-Валмор, 1857.

сдържан човек; Дюма е разлят, цъфтящ, защото зная за самодоволството и плодовитостта му; Офенбах – защото ми е известно, че в музиката му има нещо духовито (така се твърди); Росини изглежда престорен и заядлив (изглежда, значи прилича); Марселин Дебор-Валмор възпроизвежда с лицето си леко глуповатата доброта на своите стихове; Кропоткин има ясните очи на анархисткия идеализъм и т. н. Виждам ги всичките, мога спонтанно да ги нарека „приличащи", защото съответстват на онова, което чакам от тях. Изпитание *a contrario*: мога ли аз, чувстващ се несигурен, амитичен субект, да се сметна за приличащ си? Приличам само на други мои снимки и така до безкрай: всеки винаги е само копие на копието, реално или ментално (най-многото, което мога да кажа, е, че на някои снимки *се понасям*, или обратно, според това дали се намирам съответстващ на образа, който искам да дам за себе си). Зад една банална външност (това е първото, което се казва за един портрет) въображаемата аналогия изобилства от екстравагантности: Х ми показа снимката на свой приятел, за когото ми е говорил, а аз никога не съм го виждал; и въпреки това си рекох (не знам защо): „Сигурен съм, че Силвен не е такъв." В основата една снимка прилича на когото и да е, само не на онзи, когото представя. Защото приликата отпраща към идентичността на субекта, а тя е нещо смехотворно, изцяло регистрационно, дори съдебно; тя го представя „като него", докато аз искам субект „като в него". Приликата не ме задоволява, оставя ме сякаш скепти-

чен (това тъжно разочарование изпитвам пред поредните снимки на майка ми, докато единствената снимка, озарила ме с нейната истина, е тъкмо забравена, отдавнашна, и не прилича на нея, това е снимка на дете, което не съм познавал).

43.

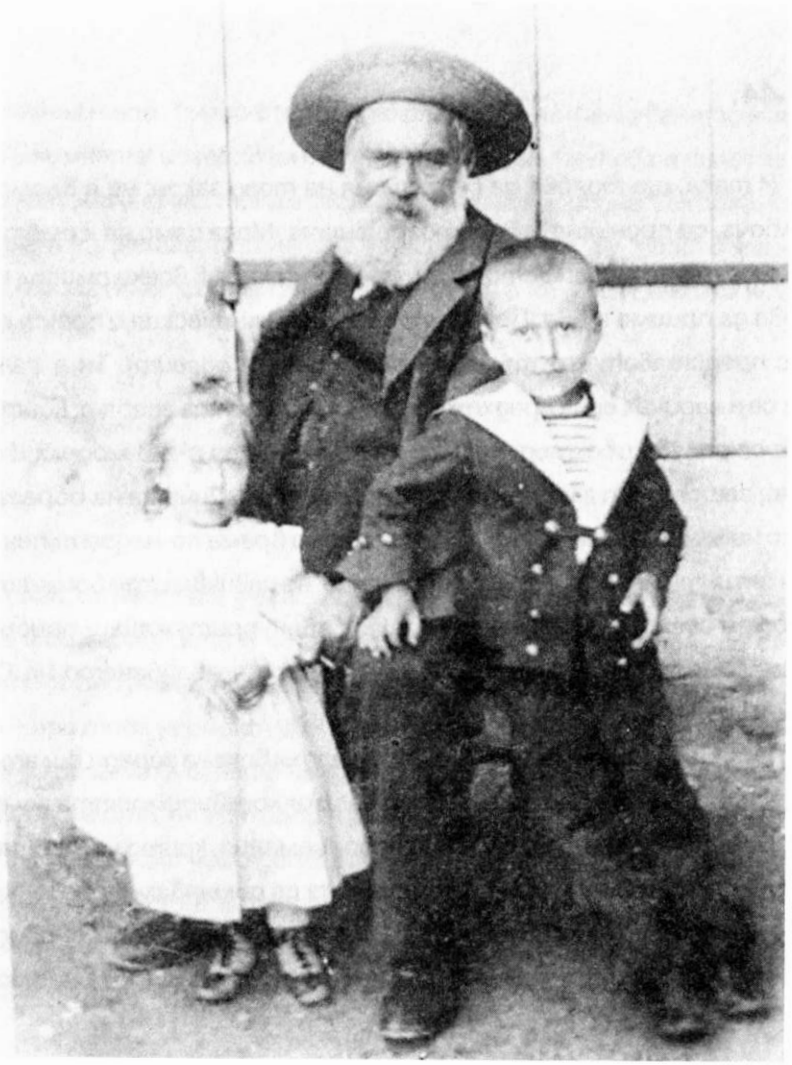
Но ето нещо по-лукаво, по-проницателно от приликата: понякога Фотографията изявява онова, което никога не се долавя в едно реално (или отразено в огледало) лице – някоя генетична черта, парче от теб или от сродник, получено по наследство. Ето на тази снимка „муцунката" на сестрата на баща ми. Фотографията дава малко истина, при условие че се раздроби тялото. Но тази истина не е на индивида, който си остава несводим; тя е на потеклото. Понякога се лъжа или поне се колебая: в един медальон намирам образа на млада жена до кръста, държаща дете – това може да е майка ми с мен, но всъщност е нейната майка със сина си (вуйчо ми); виждам го не толкова по дрехите (снимката не показва много от тях), колкото в структурата на лицето; от лицето на баба ми до това на майка ми има и вметването, браздата на съпруга, на бащата, които премодели-

рат лицето, и така до мен (няма нищо по-неутрално от бебето). Същото е със снимката на баща ми като дете: нищо общо със снимките му като мъж; но някои късове, някои очертания свързват лицето му с лицето на баба ми и с моето – един вид през главата му. Снимката може да разкрива (в химическия смисъл), но разкритото от нея е известна устойчивост на вида. При смъртта на принц Дьо Полиняк (син на министъра на Шарл X) Пруст пише, че „лицето му си бе останало лицето на рода му, предшестващо индивидуалната му душа". Фотографията е като старостта: дори цъфтяща, тя разголва лицето, изкарва на показ генетичната му същност. Пак Пруст казва за Чарлс Хаас (прототип на Суан), че имал малък прав нос, но после старостта съсухрила кожата и извадила наяве еврейския му нос.

L. P. Quint, 49

Painter, I, 138

Родът придава по-силна, по-интересна самоличност от гражданската – а също и по-успокояваща, защото мисълта за произхода омиротворява, докато мисълта за предстоящото носи смут и уплах; но това разкриване е и разочароващо, защото, утвърждавайки едно постоянство (истината за вида, а не моята), разчупва тайнственото различие между хората, произлезли от една и съща фамилия: какво е отношението между майка ми и нейния забележителен, монументален, напомнящ Юго дядо, въплъщаващ нечовешката отдалеченост на Корена?



Прародителят.

Снимка : Фотоархив на автора.

44.

И така, ще трябва да се подчиня на този закон: не е възможно да се задълбоча, да проникна във Фотографията. Мога само да я омета с поглед, като разстлана площ. Фотографията е *плоска* във всеки смисъл на думата, трябва да приема това. Погрешно заради техническия ѝ произход я свързват с представата за тъмен преход (*camera obscura*). Тя е *camera lucida* (така се е наричал един предхождащ Фотографията апарат, който позволявал да се рисува обектът през призма, с едното око в модела и другото в листа); защото от гледна точка на погледа „същината на образа е да бъде изцяло навън, без съкровеност, и в същото време по-недостъпен и по-загадъчен от интимната мисъл; без значение, но извикващ дълбочината на всеки възможен смисъл; неразкрит и все пак явен, притежаващ присъствието-отсъствие, съставлявало примамливостта и обайването на Сирените" (Бланшо).

Фотографията не може да бъде задълбочена заради силата ѝ на очевидност. В образа обектът се отдава изцяло и видимостта му е *сигурна* – за разлика от текста или друг вид възприемания, които ми доставят предмета смътно, спорно и така ме карат да се съмнявам в онова, което смятам, че виждам. Тази сигурност е изначална, защото съм свободен да гледам интензивно снимката; но колкото и да проточа това наблюдение, от

Sartre, 21

него не научавам нищо. Тъкмо в това прекратяване на тълкуването е сигурността на Снимката: изчерпвам се, установявайки, че *това е било*; за държащия в ръката си снимка това е „основополагащо вярване", Urdoxa, което нищо не може да развали, освен ако не ми докажат, че този образ *не е* снимка. Но и в съответствие със сигурността ѝ не мога да кажа нищо за тази снимка.

45.

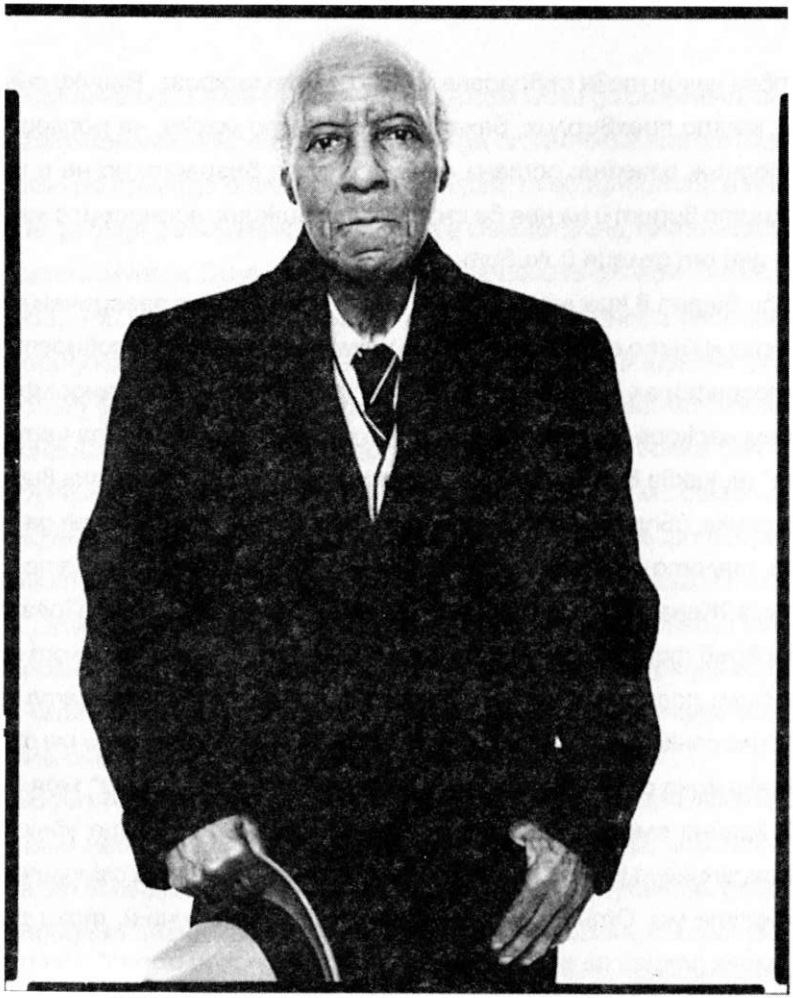
И все пак, щом става дума за същество – а не за предмет, – очевидността на Фотографията е със съвсем друг залог. Да видиш на снимка шише, цвят на перуника, коткошка, дворец, се отнася до реалността. Но тяло, лице – при това нерядко на обичано същество? Щом Фотографията *удостоверява* съществуването на едно същество (това е ноемата ѝ), искам да го придобия цялото, тоест същината му, „като в него", отвъд простата прилика, гражданска или наследствена. Тук плоскостта на Снимката става по-болезнена; тъй като е в състояние да отвърне на лудото ми желание единствено с нещо неизречимо: очевидно (това е законът на Фотографията) и в същото време невероятно (не мога да го докажа). Това нещо е *видът*.

Видът на едно лице е неразчленим (щом мога да разчленя, значи доказвам или отхвърлям, накратко, съмнявам се, отклонявам се от Фотографията, която по природа е цялата очевидност: очевидността е онова, което не *желае* да бъде разчленено). Видът не е схематична, интелектуална даденост като силуета. Още по-малко е обикновена аналогия – колкото и далеч да отива, – каквато е „приликата". Не, видът е онова извънредно нещо, което придава тяло на душата – *anima*, малка индивидуална душа, добра у един, лоша у друг. Разглеждането на снимките на майка ми бе като поетапна инициация, докато стигнах до вика, приключващ всяка реч: *„Това е!"* – първо, няколко посредствени снимки, предоставящи ми само най-грубата ѝ, гражданска самоличност; после, най-многобройните фотографии, в които разчитах „индивидуалния израз" (аналогични, „приличащи" снимки); най-сетне, *Снимката от Зимната градина*, с която правя нещо много повече от разпознаване (груба дума) – намирам я: внезапно събуждане извън „приликата", *сатори*, при което думите вдигат бяло знаме, рядка, може би неповторима очевидност на *„Така, да, така, и нищо повече"*.

Видът (по липса на по-добра дума наричам така изразяването на истина) е като неотменима добавка към самоличността, милостиво дадена, лишена от всякаква „значимост": видът изразява субекта, доколкото той не си придава значимост. На тази истинна снимка съществото, което обичам, което съм обичал, не е отделено от себе си: най-сетне то съвпада.

И по тайнствен начин това съвпадане е като метаморфоза. Всички снимки на майка ми, които прехвърлих, бяха донякъде като маски; на последната маската изведнъж изчезна: остана една душа без възраст, но не и извън времето, защото видът ѝ на нея бе онзи, който виждах, единосъщ с лицето ѝ през всеки ден от дългия ѝ живот.

Може би видът в крайна сметка е нещо морално, по загадъчен начин хвърлящо върху лицето отражението на някаква житейска стойност? Ейвидън е фотографирал лидера на американския *Labor* Филип Рандолф (той почина съвсем наскоро, докато пишех тези редове); на снимката чета вид на „добрата" (никаква властническа тръпка: *това е сигурно*). Така видът е светещата сянка, съпровождаща тялото; и ако снимката не успее да покаже този вид, тялото е без сянка, а след като сянката веднъж е отрязана като в мита за Жената без Сянка, остава само безплодно тяло. През тази тънка пъпна връв фотографът дава живот; ако не съумее, било от липса на талант, било поради лоша случайност, да даде на прозрачната душа нейната светла сянка, личността умира завинаги. Хиляди пъти са ме снимали; но ако всяка една от тези хиляди фотографии е „изпуснала" моя вид (а може пък в крайна сметка да нямам?), изображението ми ще увековечи (впрочем за ограничено време, докато трае хартията) моята самоличност, не и стойността ми. Отнесен спрямо онези, които обичаш, този риск е разкъсващ: мога докрай да остана лишен от „истинския образ". След като



« Никаква властническа тръпка. »

Р. Ейвидън : А. Филип Рандолф (The Family, 1976).

нито Надар, нито Ейвидън са снимали майка ми, оживяването на този образ се дължи на случайния изглед, запечатан от един селски фотограф, безразличен посредник, самият той умрял, без да знае, че онова, което улавя, е истината – истината за мен.

46.

Опитвам се да си наложа да напиша коментар за снимките от един репортаж за Бърза помощ и непрекъснато късам записките си. Нима нищо не може да се каже за смъртта, самоубийството, раните, катастрофите? Не, няма какво да се каже за тези снимки, на които виждам бели престилки, носилки, проснати на земята тела, счупени стъкла и т. н. Поне един поглед да имаше, поглед на субект, някой да ме гледаше в тези снимки! Фотографията притежава възможността – която все повече губи впрочем, защото фронталната поза минава за архаична – да ме гледа *право в очите* (ето значи още една разлика: в киното никой никога не ме гледа – Фикцията го забранява).

Фотографският поглед притежава нещо парадоксално, което понякога се среща в живота: онзи ден в кафенето един самотен младеж кръстос-

« Как е възможно да имаш умен вид,
без да мислиш за нищо умно. »

А. Кертеш : Пит Мондриан в ателието си, Париж, 1926.

ваше с поглед салона; погледът му от време на време се спираше върху мен; в този миг бях уверен, че ме *гледа*, без обаче да съм сигурен, че ме *вижда* – немислимо изкривяване: може ли да се гледа, без да се вижда? Сякаш Фотографията отделя вниманието от възприемането и предава само първото, а то е невъзможно без второто; това е неправомерно, ноезис без ноема, мисловен акт без мисъл, целене без цел. И точно това възмутително движение произвежда най-рядкото качество на един вид. Ето го парадокса: как е възможно да имаш умен вид, без да мислиш за нищо умно, зяпайки парчето черен бакелит? Това е защото погледът, освободен от виждането, сякаш е закачен за нещо отвътре. Бедното хлапе, прегърнало току-що родено кученце, наклонило бузата си към него (Кертеш, 1928 г.), гледа обектива с тъжни, ревниви, плахи очи: каква жалостива, затрогваща мисловност! Всъщност то нищо не гледа; то *придърпва* навътре любовта и страха си: това е то Погледът.

Но погледът, ако е настоятелен (нещо повече, ако трае, преминава със снимката през Времето), винаги е виртуално луд: той е едновременно следствие на истината и на лудостта. През 1881 г., вдъхновени от красив научен плам, Галтън и Мохамед изучават физиономии на болни и публикуват снимки на лица. Разбира се, изводът бил, че болестта не може да се различи по тях. Но когато всички тези луди продължават да ме гледат след близо сто години, представата ми е точно обратната: че онзи, кой-

« То нищо не гледа;
то придърпва навътре любовта и страха си:
това е то Погледът. »

А. Кертеш : Малкото кученце, Париж, 1928.

то гледа право в очите, е луд.

Такава е, изглежда, „участта" на Фотографията: като ми позволява да повярвам (но веднъж на колко пъти?), че съм намерил „истинската тотална снимка", тя осъществява нечувано смесване на реалност („*Това е било*") и истина („*Това е*!"); превръща се едновременно в установяваща и възклицаваща; докарва изображението до онази безумна точка, където афектът (любовта, състраданието, скръбта, поривът, желанието) е гарант за битието. Тогава тя наистина се доближава до лудостта, достига „безумната истина".

Calvino

J. Kristeva, Thibettes

47.

Ноемата на Фотографията е проста, банална; никаква дълбочина: „*Това е било.*" Познавам нашите критици: какво, цяла книга (дори и да е кратка), за да бъде открито онова, което знам от пръв поглед? Да, но такава очевидност може да бъде сестра на лудостта. Фотографията е прекомерна, заредена очевидност, която сякаш окарикатурява не образа на онова, което представя (точно обратното е), а самото му съществуване. Образът, казва феноменологията, е небитие на обекта. А във Фотография-

та установявам не само отсъствието на обекта; в едно и също движение равностойно обектът наистина е съществувал и е бил там, където го виждам. Тук е лудостта, защото до днес никакво представяне не успяваше да ме увери в миналото на нещото освен на етапи; докато с Фотографията увереността ми е незабавна: никой не е в състояние да ме разубеди. Тогава за мен Фотографията става странен *посредник*, нова форма на халюцинация; подвеждаща на равнището на възприятието, достоверна на равнището на времето – в някакъв смисъл сдържана халюцинация, скромна и *споделяна* (от една страна, „това не е там", от друга, „но наистина е било"): луда картина, *отъркана* с реалност.

В опита да предам спецификата на тази халюцинация намирам следното: същата вечер, когато разглеждах снимките на майка ми, отидохме да видим с приятели *Казанова* на Фелини; беше ми тъжно, филмът ме отегчаваше; но когато Казанова започна да танцува с младата жена-автомат, погледът ми се сдоби с някаква сладостна и жестока острота сякаш под внезапното въздействие на незнаен опиат; откроявах рязко всяка подробност, вкусвах я, ако мога да кажа, до дъно и тя ме потрисаше: крехкостта, нежността на фигурата, сякаш под прилепналата рокля имаше *оскъдно* тяло; намачканите ръкавици от дебела бяла коприна; почти смехотворността (но трогателна) на перото върху шапката, изрисуваното и все пак индивидуално, невинно лице: нещо отчайващо инертно и въпреки това

податливо, открито, обичащо в ангелски жест на „доброжелателство". Неустоимо мислех за Фотографията: защото всичко това можех да кажа за снимките, които ме досягаха (и аз методически превърнах в самата Фотография).

Стори ми се, че различавам някаква връзка (възел) между Фотографията, Лудостта и нещо, чието име не знаех. Отначало го нарекох любовна мъка. Всъщност не бях ли влюбен във Фелиниевия автомат? Не се ли влюбва човек в някои снимки? (Гледайки снимките от обкръжението на Пруст, се влюбвам в Джулия Барте, в херцог Дьо Гиш.) Но не е съвсем така. То е по-обхватна вълна от любовното чувство. Във възбудената от Фотографията (от някои снимки) любов звучи една друга мистика с позабравено странно име: Милосърдие. Обединих накрая образите, които ме бяха „проболи" (защото това е действието на *punctum*-а), като негърката с колието по врата и обувките с връзки. През всяка от тях неотменно минавах отвъд нереалността на представеното нещо, лудешки навлизах в представлението, в образа, прегръщах онова, което е мъртво, което ще умре, като Ницше, когато на 3 януари 1889 г. се хвърлил с ридания на врата на един кон, който пребивали: полудял от Милосърдие.

Podach, 91

48.

Обществото се е захванало да вразуми Фотографията, да укроти лудостта, която непрекъснато заплашва да избухне в лицето на гледащия. За целта то разполага с две средства.

Първото е превръщането на Фотографията в изкуство, защото нито едно изкуство не е лудо. Оттук настойчивото съперничество на фотографа с художника, подчиняването му на реториката на картината и на сюблимирания ѝ начин на представяне. Фотографията наистина може да бъде изкуство: когато в нея вече няма никаква лудост, когато ноемата ѝ е забравена и вследствие на това същината ѝ не ми въздейства – нима смятате, че пред *Разхождащите се жени* на коменданта Пюйо се вълнувам и казвам: *„Това е било"*? Киното има свой дял в това опитомяване на Фотографията – поне игралното кино, именно онова, за което казват, че е седмото изкуство; един филм може да бъде луд изкуствено, да представя културните знаци на лудостта, но това никога не е по природа (по иконически статут); то винаги е самата противоположност на халюцинацията; то е просто илюзия; неговата визия е мечтателна, а не екмнезична.

Другото средство за обуздаване на Фотографията е всеобщото ѝ разпространение, превръщането ѝ в стадна, банализирането ѝ, така че да не остане насреща ѝ никакъв друг образ, по отношение на който да се от-

крои, да утвърди специфичността, скандала, лудостта си. Това се случва в нашето общество, където Фотографията смазва с тиранията си другите образи: няма вече гравюри, няма фигуративна живопис, освен омаяно (и омайващо) подчинени на фотографския модел. Пред посетителите в едно кафене някой ми каза с основание: „Вижте колко са безлични; днес образите са по-живи от хората." Вероятно един от белезите на нашия свят е това преобръщане: живеем според някаква всеобща образност. Вижте Съединените щати: там всичко се превръща в образи – съществуват, произвеждат се и се консумират само образи. Краен пример: влезте в някой порноклуб в Ню Йорк; няма да откриете разврата, а само неговите представяния (от които Мейпълторп прозорливо е извлякъл някои от снимките си); сякаш анонимният индивид (най-малко актьор), който доброволно се подлага на връзване и бичуване, изпитва удоволствие само ако то се превръща в стереотипен (изтъркан) образ на садомазохизъм: наслаждата преминава през образа и това е голямата мутация. Такова преобръщане неизбежно поставя етичен въпрос: не че образът е неморален, нерелигиозен или дяволски (както някои са обявили при появата на Фотографията), а че когато покрие всичко, той изцяло лишава от реалност човешкия свят на сблъсъците и желанията под предлог, че го илюстрира. Характерното за така наречените напреднали общества е, че те днес консумират образи, а не вярвания както някогашните; следователно са по-либерални, по-малко фанатични, но и „по-фалши-

ви“ (по-малко „автентични“) – нещо, което в текущото съзнание превеждаме с признанието за чувство на отблъскваща скука, сякаш с универсализирането си образът създава свят без разлики (безразличен), от който само тук-там може да избликне крясъкът на анархизмите, маргинализмите и индивидуализмите: да унищожим образите, да спасим непосредственото (без посредничество) Желание.

Луда или разумна? Фотографията може да бъде и двете: разумна, ако реализмът ѝ остава относителен, обуздан от естетически или емпирични привички (прелистване на списание при фризьора или зъболекаря); луда, ако този реализъм е абсолютен и изначален, ако може така да се каже, предаващ обратно на влюбеното и уплашено съзнание самото писмо на Времето – чисто ревулсивно движение, което обръща течението на нещото и което накрая ще нарека фотографски *екстаз*.

Това са двата пътя на Фотографията. За мен остава изборът дали да включа представлението ѝ в културния код на съвършените илюзии, или да се изправя вътре в нея пред събуждането на неотвратимата реалност.

15 април – 3 юни 1979 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Текстове

Beceyro (Raul), *Ensayos sobre fotografia,* Mexico, Arte y Libros, 1978.

Bourdieu (P.), *Un art moyen*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.

Calvino (I.), „L'apprenti photographe", *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo,* n° 3, juin 1978.

Chevrier (J. F.) et Thibaudeau (J.), „Une inquiétante étrangeté", *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo,* n° 3, juin 1978.

Encyclopaedia Universalis, раздел „Photographie".

Freund (G.), *Photographie et Société*, Paris, Seuil (Points), 1974.

Gayral (L. F.), „Les retours au passé", *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 x 18, 1979.

Goux (J. J.), *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.

Husserl, цитиран от Tatossian (A.), „Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie". *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 x 18, 1979.

Kristeva (J.), Folle vérité..., Séminaire de Julia Kristeva, édité par J.- M. Ribettes, Paris, Seuil (Tel Quel), 1979.

Lacan (J.), *Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, 1973.

Lacoue-Labarthe (Ph.), „La césure du spéculatif", *Hölderlin : L'Antigone de Sophocle,* Paris, Christian Bourgois, 1978.

Legendre (P.), „Où sont nos droits poétiques?", *Cahiers du Cinéma*, 297, février 1979.

Lyotard (J. F.), *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F. (Que sais-je?), (1976).

Morin (Edgar), *L'homme et la mort,* Paris, Seuil (Points), 1970.

Painter (G. D.), *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966.

Podach (E. F.), *L'effondrement de Nietzsche*, Gallimard (Idées), 1931, 1978.
Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, N.R.F. (Pléiade).
Quint (L. P.), *Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1925.
Sartre (J.-P.), *L'Imaginaire*, Gallimard (Idées), 1940.
Sontag (Susan), *La Photographie,* Paris, Seuil, 1979.
Trungpa (Chögyam), *Pratique de la voie tibétaine*, Seuil, Paris, 1976.
Valéry (P.), *Œuvres*, tome I. Introduction biographique, N.R.F. (Pléiade).
Watts (A. W.), *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960.

II. Албуми и списания

Berl (Emmanuel), *Cent ans d'Histoire de France*, Paris, Arthaud, 1962.
Newhall (Beaumont), *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1964.
Creatis, n° 7, 1978.
Histoire de la Photographie française des origines à 1920, Creatis, 1978.
André Kertész, Nouvel Observateur, Delpire, 1976.
André Kertész, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Contre-Jour, 1977.
Nadar, Turin, Einaudi, 1973.
Photo, n° 124 (janvier 1978) et n° 138 (mars 1979).
Photo-Jurnalisme, Fondation nationale de la Photographie (Exposition, Musée Galliera, nov.-déc. 1977).
Rolling Stone (U.S.A.), 21 oct. 1976, n° 224.
August Sander, Nouvel Observateur, Delpire, 1978.
Spécial Photo, Nouvel Observateur, n° 2, nov. 1977.

СПИСЪК НА ИЛЮСТРАЦИИТЕ

Даниел Будине : *Поларойд*, 1979 17

Алфред Щиглиц : *Последната спирка на конните трамваи*, Ню Йорк, 1893
(© Museum of Modern Art, New York) 26

Кун Весинг : *Никарагуа, Патрулиращи по улиците военни*, 1979 32

Кун Весинг : *Никарагуа, Родители, покриващи трупа на детето си*, 1979 34

Уилям Клайн : *Първи май 1959 г. в Москва* 39

Ричард Ейвидън : *Уилям Казби, роден като роб*, 1963 45

Август Зандер : *Нотариус*
(с любезното съдействие на Sander Gallery, Washington) 47

Чарлс Клифърд : *Алхамбра (Гренада)*, 1854–1856 50

Джеймс ван дер Зее : *Семеен портрет*, 1926 55

Уилям Клайн : *Ню Йорк, 1954 г., Италианският квартал* 56

Андре Кертеш : *Балада за цигуларя*, Абони, Унгария, 1921 58

Луис Х. Хайн : *Дебили в пансион*, Ню Джърси, 1924 62

Надар : *Саворнян дьо Браза*, 1882 (© Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.) 64

Робърт Мейпълторп : *Фил Глас и Боб Уилсън* 65

Дж. У. Уилсън : *Кралица Виктория*, 1863 (възпроизведена с любезното разрешение на Нейно Величество кралица Елизабет II) 69
Робърт Мейпълторп : *Млад мъж с протегната ръка* 71
Надар : *Майката или жената на твореца* (© Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.) 82
Андре Кертеш : *Ернест*, Париж, 1931 98
Нисефор Ниепс : *Подредената маса*, около 1822 (Musée Nicéphore Niepce) 101
Александър Гарднър : *Портрет на Луис Пейн*, 1865 111
Надар : *Марселин Дебор-Валмор*, 1857 (© Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.) 117
Снимка : Фотоархив на автора 121
Ричард Ейвидън : *А. Филип Рандолф* (The Family, 1976) 126
Андре Кертеш : *Пит Мондриан в ателието си*, Париж, 1926 128
Андре Кертеш : *Малкото кученце*, Париж, 1928 130

СЪДЪРЖАНИЕ

I.

1. Особеност на Снимката 9
2. Невъзможната за класифициране Снимка 10
3. Вълнението като отправна точка 14
4. *Operator, Spectrum* и *Spectator* 15
5. Фотографираният 18
6. *Spectator*-ът: безредието на вкусовете 24
7. Фотографията като случай 27
8. Непринудена феноменология 29
9. Двойственост 31
10. *Studium* и *Punctum* 33
11. *Studium*-ът 36
12. Да съобщава 38
13. Да рисува 40
14. Да изненадва 42
15. Да обозначава 44
16. Да предизвиква желание 49

17. Унарната Фотография 51
18. Едновременното присъствие на *Studium* и *Punctum* 53
19. *Punctum*: допълнителна черта 54
20. Неволна черта 59
21. *Сатори* 60
22. Вторичност и тишина 63
23. Сляпо поле 67
24. Палинодия 72

II.

25. „Една вечер...“ 75
26. Историята като разделение 76
27. Разпознаването 78
28. *Снимката от зимната градина* 79
29. Момиченцето 83
30. Ариадна 85
31. Семейството, Майката 87
32. *„Това е било“* 89
33. Позата 91
34. Лъчите светлина, цветът 94
35. Учудването 96
36. Удостоверяването 99
37. Стазисът 103

38. Плитката смърт 106
39. Времето като *punctum* 110
40. Частно / Публично 112
41. Проучването 114
42. Приликата 116
43. Потеклото 119
44. Camera lucida 122
45. Видът 123
46. Погледът 127
47. Лудост, Милосърдие 131
48. Укротената Фотография 134

Библиография

I. Текстове 137
II. Албуми и списания 138

Списък на илюстрациите 139

Ролан Барт

CAMERA LUCIDA

Френска

Първо издание

Превод	Тереза Михайлова
Обща редакция	Красимир Мирчев
Графично оформление и корица	Илко Грънчаров
Коректури	Димана Илиева
Предпечатна подготовка	АГАТА-А

АГАТА-А, Издателска група
ул. „11-ти август“ 15, 1000 София
тел. (02) 983 58 20
email: agata_a@mbox.cit.bg

РОЛАН БАРТ

ЗАПИСКА ЗА ФОТОГРАФИЯТА

CAMERA LUCIDA

Punctum

Луда или разумна? Фотографията може да бъде и двете: разумна, ако реализмът ѝ остава относителен, обуздан от естетически или емпирични привички (прелистване на списание при фризьора или зъболекаря); луда, ако този реализъм е абсолютен и изначален, ако може така да се каже, предаващ обратно на влюбеното и уплашено съзнание самото писмо на Времето – чисто ревулсивно движение, което обръща течението на нещото и което накрая ще нарека фотографски *екстаз*.

Това са двата пътя на Фотографията. За мен остава изборът дали да включа представлението ѝ в културния код на съвършените илюзии, или да се изправя вътре в нея пред събуждането на неотвратимата реалност.

Ролан Барт (1915–1980) е сред френските литературни критици и семиотици, донесли славата на френската структуралистична школа. Един от основателите на Центъра за изучаване на масовите комуникации (1960), ръководител на катедрата по литературна семиология в Колеж дьо Франс (от 1977). Създател на структурална теория на текстовете – „Нулева степен на писмото“ (1953), „Критика и истина“ (1966), „Сад, Фурие и Лойола“ (1971) и др., и на социална семиология – „Митологии“ (1957), „Системата на модата“ (1967), „Империята на знаците“ (1970). „Camera lucida“ (1980) е последната му книга.